ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE
GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Inhalt des 90. Jahrganges.

I. Leitartikel und Aufsätze.

Autor	Titel	Seite
Anders, Erich:	Max Reger in Memoriam	122
Astheimer, Hans W:	Die deutsche Oper in New York	175
Burkhardt, Max:	Der Reichsausschuß für Chorgesang und der Fachverband der gemischten Chöre . .	202
Busch, Fritz:	Zwei Schubert-Opern. Berichtigung zu dem Artikel von G. Göhler	XVII / 14
Derivat:	Diesseits und jenseits der „Dalila-Arie". Ein Beitrag zur Psychologie des breiteren amerikanischen Konzertpublikums . . .	254
Diesterweg, Adolf:	Berliner Musik . . . . XVII / 18,	XVIII / 28
Fligl, Josef:	Das Wunderkind (eine Groteske)	318
Frimmel, Theodor:	Das Klavierspiel mit gekreuzten Händen .	228
Göhler, Georg:	Zwei Schubert-Opern	306
—	Bearbeitungen und literarische Kampfesweise. (Notwendige Bemerkungen zu Fritz Buschs Schubert-Opern)	XVIII / 8
Hernried, Robert:	Ein grundlegendes Werk über Harmonik .	78
—	Internationale Musiktage in Ludwigshafen. „Die Schweiz"	80
Heuß, Alfred:	Allerlei Nachdenkliches über Musik und Sonstiges . . . . XVII / 23,	XVIII / 31
—	Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik	XVII / 2
—	Das 53. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Kassel vom 8.—13. Juni	277
—	Der Foxtrot im Konzertsaal	54
—	„Des Jahres letzte Stunde". Eine Silvesterbetrachtung in Form einer Strophenlieduntersuchung	XVIII / 1
—	Eine gerichtliche Entscheidung über die Frage: „Darf die Aufführung unbekannter Opern durch private finanzielle Mittel herbeigeführt werden?"	193
—	Georg Göhlers Spieloper ‚Prinz Nachtwächter'	4
—	Hermann Kretzschmar, zu seinem 75. Geburtstag am 19. Januar 1923	25
—	Igor Strawinsky im Gewandhaus	XVIII / 19
—	Joh. Seb. Bach als Objekt mathematischer Spielereien. Zu Werkers „Bachstudien"	145
—	Rich. Wagner in der Gegenwart und das „Problem des Tannhäuser"	97
—	Zur Schaffung einer Musiknothilfe	109
—	Innerer Betrachtung gewidmet: Einiges über Hugo Wolfs geistige Potenz	35. 58

Die Angabe der Seitenzahl erfolgt durchgehend in arabischen Ziffern, für die Nummern des kleinen Formates ab November 1923 mit Angabe der Heft-Nummer in römischen Zahlen.

Autor	Titel	Seite
Hen[illegible]	Ein öfters verkanntes Stück Mozartscher Kunst	255
	Über die verschiedenen Fassungen von Mörikes „Rat einer Alten"	321
	Was sich alles in der Musik zum Ausdruck bringen läßt	178
[illegible] Leopold:	Die Glocke in Loewes Werken	169, 198
[illegible]der, [illegible]:	Musik-Aesthetisches und Pädagogisches .	7, 82, 150, 206
	Zur Reinerhaltung deutscher Nationallieder .	286
Janetschek, Edwin:	Die verloren gegangene Appoggiatur . . .	252
Keußler, Gerhard von	Zur Lyrik des Alten Testaments	1. 31
Kinsky, Georg:	Das musikhistorische Museum in Köln . .	106
Lange, Johannes:	Innerer Betrachtung gewidmet: Was sich in der Musik ausdrücken läßt	151
Lepel, Felix von:	Eine interessante Neubearbeituug von Glucks „Iphigenie auf Tauris"	79
Martienßen, Franziska:	Zum 70. Geburtstage Adolf von Strümpells. Nachdenkliche Betrachtung über Wert und Wesen des echten Dilettantentums	273
Moeschinger, Albert:	Ein kritischer Eiertanz über der Max Reger-Sonate von Helmut Gropp oder: Wie man aus einem Reger-Plagiator zu einem Reger-Verbesserer werden kann!	230
Nettl, Paul:	Wiener Operette	201
Neumann, Käthe:	Die Bedeutung der programmatischen Vortragsmusik im Klavierunterricht	149
Niechciol, T.:	Allgemeiner deutscher Kongreß für Kirchenmusik vom 3.—7. April in Berlin . . .	204
—	Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer	312
Niemann, Walter:	Max Regers Hausmusik für Klavier	126
Pauer, F. X.:	Zur Erforschung der Volksmusik	173
Petschnig, Emil:	Von Wiens Opernbühnen	316
Plessow, Gustav:	Die Synekdoche in der Musik	108
Posener, Gertrud:	Hinweise zur Erzielung einer gesunden Klaviertechnik	55
Prüfer, Arthur:	„Und Friede auf Erden." Eine nachträgliche Weihnachtsmusikbetrachtung . . .	33
Reuter, Fritz:	Richard Kaden. (1856—1923)	XVII / 10
Richter, Bernhard Friedr.:	Über die Motette der Leipziger Thomaner	103
—	Sebastian Bach als Schulkantor	249
Robert, J. E.:	Bach, Beethoven und Stinkbomben	6
Schaun, W.:	Musik und Lehrerbildung. Aus einem Vortrag, gehalten auf der musikpädagogischen Woche in Essen	27
Segnitz, Eugen:	Über Max Regers Lebenswerk	124
Seywald, Georg:	Felix Draeseke. Zum 10. Todestag am 26. Februar	73
Stahl, Heinrich:	Richard Wagners „Liebesverbot" in München	232
Steglich, Rudolf:	Händels „Saul" in szenischer Darstellung .	XVII / 15
—	H. J. Mosers „Geschichte d. deutschen Musik"	XVII / 19
Thierfelder, Helmuth:	Die Bedeutung der Schulchöre in der modernen Musikpflege	225
Unger, Max:	Zur neueren Reger-Literatur	131
Ursprung, Otto:	Die Kunst des Ostens	311
Weismann, Wilh.:	Ein Beitrag zu dem Thema: „Verdi als Charakterkomponist"	49
—	Das 11. deutsche Bachfest in Leipzig. Zweijahrhundertfeier der Berufung Joh. Seb. Bachs als Thomaskantor nach Leipzig .	287
Wiesengrund-Adorno:	Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt a. M.	314
Witt, Bertha:	Bismarck und die Musik. Zu seinem 25. Todestage am 30. Juli 1923	282
Zöllner, Heinrich:	„Don Gil mit den grünen Hosen", komische Oper in 3 Akten von Carl Futterer . .	34

II. Musikberichte.

Aus dem Leipziger Musikleben: 9. 60. 84. 111. 132. 153. 233. / Austriaca: H. 17, S. 24. / Berlin: 12. 63. 87. 155. 209. 260. / Braunschweig: 262. / Breslau: 324. / Budapest: 212. / Dresden: 38. 157. 181. 211. / Elberfeld: 64. 327. / Erfurt: 292. / Frankfurt a. M.: 158. / Hagen: 325. / Halle: 112. / Hamburg: 14. 236. / Hannover: 262. / Kaiserslautern: 238. / Köln: 135. 323. / Kopenhagen: 112. / Linz: 293. / Londoner Spaziergänge: 182. 328. / Mannheim: 237. 292. / München: 39. 289. / New York: 136. 291. / Oberschlesien: 293. / Paris: 40. / Porto Allegre: 328. / Prag: 261. 326. / Sondershausen: 325. / Tilsit: 294.

III. Musikfeste und Festspiele.

Güntzel, O.: Das Max Reger-Fest in Meiningen 160. / Petschnig, Emil: Das zweite Max Reger-Fest in Wien 258. / Voigt, Max: Deutsche Regertage in Bochum 211. / Salzburger Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik XVII / 28.

IV. Neuerscheinungen und Anzeige von Musikalien.

15. 41. 65. 88. 114. 137. 161. 183. 213. 263. 295. 330. XVII / 27.

V. Besprechungen.

A. Bücher: Almanach der deutschen Musikbücherei XVIII/33. / Beiträge zur Vokallehre XVIII/34. / R. Bode 238. / E. Brandt 89. / Al. Eisenmann XVIII/33. / Empfehlenswerte Musikalien 213. / R. Engländer 15. / H. Erpf 65. / Gesangpädagogische Werke 138. / G. Graener 239. / E. Grieg (Briefe) 296. P. Hampp XVIII/27. / J. M. Hauer XVIII/36. / H. Hellmer 263. / K. Holl XVIII/33. / Jahrbuch der Musik 1922, 296. / E. Jacques-Dalcroze 89. / E. Isler 331. / A. Leitzmann 15. / R. Linnemann XVIII/36. / Fr. Martienßen 330. / P. Moos 330. / Musiker-Kalender Hesse-Stern XVIII/26. / Musik und Schule XVIII/32. / W. Nagel XVIII/32. / S. Ochs 263. / E. Refardt 331. / H. Riemanns Musiklexikon 295. / F. Scharwenka 263. / L. Schiedermair 215. / M. Schipke XVIII/37. / E. Schnorr v. Carolsfeld 185. / K. Schurzmann 43. / W. Suhr 331. / P. Tschaikowsky 263. / S. Wagner 263. / A. Werner 115. / K. Zuschneid 214.

B. Musikalien: D. Alard 332. / H. Ambrosius 66. / Fr. Anderssen XVIII/27. / J. S. Bach 138. 331. / C. Beilschmidt 89. 239. / Th. Blumer 332. / C. Bohm 332. / S. Bortkewicz 297. / A. Busch 184. / F. Busoni 114. / J. B. Duvernoy-Frey 296. / St. Elmas XVIII/37. / Fischer-Hesse (Sechshundert Choralzwischensp.) 215. / P. Graener 41. / A. Haag 265. / J. Haas 66. / Fr. Hegar 332. / C. Hildebrand 215. / C. Hirn 296. / E. Th. A. Hoffmann XVIII/34. / Kammermusikwerke a. d. Simrock-Verl. XVIII/32. / S. Karg-Elert 115. / H. Kleemann 296. / K. Knochenhauer 17. / F. E. Koch 114. / H. Koessler XVIII/27. / H. Kögler 41. / Kunterbunt (Salzmann) 90. / K. Leonhardt 264. / R. Lichey 239. / Liederbuch für Volksschulen XVIII/26. / Liederquell (P. Gretscher) 185. / E. Manas 184. / N. Medtner 161. / R. Mengelberg 265. / V. Merz 89. / W. Middelschulte XVIII/37. / L. Mozart XVIII/32. / H. Noetzel 264. / F. Philipp 16. / Perlen alter Gesangsmusik 184. / E. Petschnig 332. / D. Ruck-Hanke 265. / C. Schadewitz 184. / H. K. Schmid 16. / A. M. Schnabel 42. / H. Schütz 161. / C. Scott 297. / B. Sekles 297. / J. Suk 332. / K. Thiessen 296. / R. Trägner 265. / M. Trapp 297. / E. Viebig 265. / B. Weigel 41. / K. Weigl 265. / J. Weismann 41. / H. Weiß 184. / H. Windisch 89. / H. Zilcher 42. / R. Zöllner 239.

Kreuz und Quer.

Paul Hielscher 18; Bolschewistische Musikästhetik 20; Neues von Prof. Kalauer 20; Der Fall Marteau 44; Richard Wagner als Gegner des Musikerberufes 67; Unterredung mit Kapellmeister Oscar Fried über russische Musikverhältnisse 90; Johann Gottfried Schicht. Zu seinem 100. Todestage 91; Offener Brief an Max Hesses Verlag, Berlin 91; Alte Turmmusik 92; Die Leipziger Frühjahrsmesse 1923 (4.—10. März) 92; „Feldblumen“, zum Ruhmeskranze Ludwig van Beethovens, gepflückt von Adal-

bert Stifter 115; Der Herr „Professor" 116; Klara Schumann und Arthur Nikisch 116; Hundert Jahre Beethovens Fidelio in Dresden 139; Im Namen des Volks! 162; Zur Steuerung der Not der konzertierenden Künstler 162; Der Kongreß der deutschen Musikgesellschaft 185; Porzellan-Glockenspiel am Rathaus in Meißen 185; Ein Brief Beethovens an Körner 186; Ein neues Tasteninstrument 186; Fünf Kulturveranstaltungen 186; Dvořák-Biographie 216; Ein Ausspruch des Dichters Jeremias Gotthelf über die Notwendigkeit der Musik an Schulen 216; Jubiläum der Firma Fr. Kistner 216; Mißglückte Ehrenrettung des Reger-Plagiators Hans Gropp 216; Von der Familie Robert Schumanns 217: Das Urbild des Hans Heiling 218; Revolutionäre Kunstpolitik 240; Unveröffentlichte Werke von César Franck 240; Ein Cembalo mit modulationsfähigem Ton 265; Uraufführung Nietzschescher Jugendlieder 265; Worte Liszts über Chopin 265; Scherzando 266, 336, XVII/36, XVIII/30; Staatliches Institut für musikalische Kultur in Rußland 266; Gründung einer Orchesterschule in Dresden 297; Bloßstellung deutschen Wesens im Ausland 298; Streit in der musikalischen Internationale 298; Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk 333; Metropolitainoper 333; Leipziger Universität (Dr. Theodor Kroyer gewählt) 334; Plagiatoren-Kühnheit 334; Weitere scharfe Ablehnungen von W. Werkers „Bachstudien" 334; Das Leipziger Konservatorium in Not! 335; Zu „Bismarck und die Musik" 335; Felix Draeseke und Arthur Nikisch XVII/28; Keußlers Oper „Geißelfahrt" XVII/28; Uraufführung von Julius Weismanns „Schwanenweiß" XVII/28; Dr. Paul Schweyers Hörapparat „Theatrophon" XVII/29; Der Thomanerchor in der Schweiz XVII/30; Händel wird Mode XVII/31; Paul Gräners Klaviertrio im Gewandhaus XVII/38; Pfitzners Klavierkonzert im Gewandhaus XVIII/38; Zu Schuberts Winterreise XVIII/38; Vincent d'Indy gegen die deutschen Musikdoktoren XVIII/39; Händels Semele im Gewandhaus XVIII/40.

Musikzeitschriften.

Englische Zeitschriften 43; Französische Musikzeitschriften 17. 67; Italienische Musikzeitschriften 18. 240.

Notizen.

Bevorstehende Uraufführungen: 20. 45. 93. 116. 187. 218. 241. 267. 299. 337; Stattgehabte Uraufführungen: 20. 45. 69. 93. 117. 140. 163. 187. 218. 241. 267. 299. 337; Erstaufführungen und Neueinstudierungen: 20. 45. 69. 93. 117. 140. 163. 188. 218. 241. 268. 299. 337; Musikfeste und Festspiele: 21. 46. 69. 93. 117. 140. 163. 188. 219. 242. 268. 300. 337. XVII/32, XVIII/44; Musik im Ausland: 21. 46. 70. 94. 140. 164. 188. 219. 242. 269. 300. 338. XVII/34, XVIII/44; Konservatorien und Unterrichtswesen: 46. 93. 164. 188. 241. 300. 337. XVII/34, XVIII/44; Von Gesellschaften und Vereinen: 21. 46. 70. 93. 117. 141. 188. 245. 271. 302. 341. XVII/33; Persönliches: 21. 47. 70. 94. 117. 141. 164. 188. 221. 245. 271. 301. 340. XVII/35, XVIII/45; Konzertnachrichten: 22. 47. 71. 95. 118. 142. 165. 190. 220. 243. 269. 300. 339. XVII/33, XVIII/41, XVIII/47; Preisausschreiben: 23. 143. 166; Verschiedene Mitteilungen: 23. 48. 71. 94. 118. 166. 222. 246. 303. 341. XVII/34; Geschäftliches: 24. 71. 118. 143. 191. 303.

Bilder.

Die St. Thomas-Kirche: 251; Die „Thomaner" unter Straube in der Singstunde: 105; Felix Draeseke: 75; Hermann Kretzschmar: 26; Max Reger: 123; Max Reger und seine Gattin: 127.
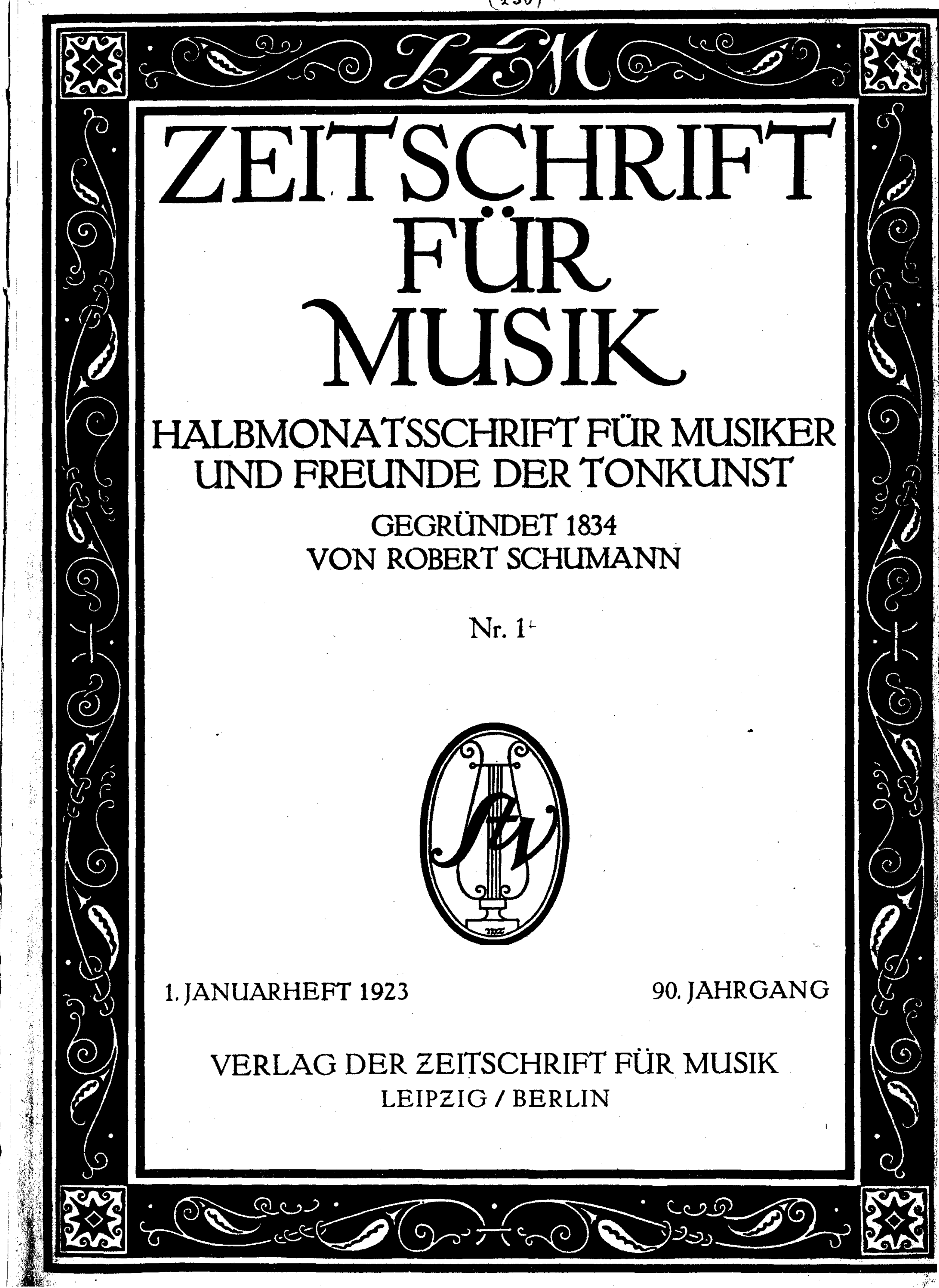
Musikbeilagen.

Anonymus, Rat einer Alten . . . . Heft 9/10
Fassung D . . . . Heft 13/14
Reger, Max, Letzte Bitte (Aus dem Nachlaß) . . . . Heft 6
Reinstein, Ernst, Jetzt rede du! . . . . Heft 4
Schaub, Hans F., Kleine Fuge zu 2 Stimmen, Wiegenliedchen . . . . Heft 12
Schubert, Franz, Ecossaisen, bearbeitet von Martin Frey . . . . . Heft 2
Viecenz, Herbert, Andantino quasi Allegretto, aus der Sonate Nr. 1 . Heft 8
Weyrauch, J., 4 Klavierstücke (Zyklisch) . . . . Heft 15/16

Verschiedenes.

Robert Schumann-Stiftung: 8. 57. 62. 86. 113. 133. 160. 177. 241. 299. 335. XVII/22, XVIII/7; Verleih-Zentrale: 67. 341, XVII/17; An die Leser der Z. f. M.: 69. 185. 216. 305. XVII/1, XVIII/24.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig



ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

Nr. 1

1. JANUARHEFT 1923 90. JAHRGANG

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
LEIPZIG / BERLIN

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 1 — *Leipzig, Sonnabend, den 6. Januar* — 1. Januarheft 1923

INHALT: G. v. Keußler: Zur Lyrik des Alten Testaments / A. Heuß: Georg Göhlers Spieloper „Prinz Nachtwächter" / J. E. Robert: Bach, Beethoven und Stinkbomben / A. Hollaender: Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Musikalische Gedenktage

1. 1782 Johann Christian Bach † in London / **2.** 1915 Karl Goldmark † in Wien / **4.** 1710 Giovanni Battista Pergolesi * in Jesi / **5.** 1740 Antonio Lotti † in Venedig / **6.** 1807 Ludwig Christian Erk * Wetzlar — 1831 Rodolphe Kreutzer † in Genf — 1838 Max Bruch * in Köln — 1850 Xaver Scharwenka * in Samter (Posen) — **1873 Karl Straube * in Berlin** / **7.** 1891 Gottfried Wilhelm Taubert † in Berlin / **8.** 1830 Hans von Bülow * in Dresden / **10.** 1713 Arcangelo Corelli † in Rom — 1892 Heinrich Dorn † in Berlin — 1895 Benjamin Godard † in Cannes — 1899 Albert Becker † in Berlin / **11.** 1801 Domenico Cimarosa † in Venedig — 1837 John Field † in Moskau — 1856 Christian Sinding * in Kongsberg (Norwegen) — 1872 Paul Graener * in Berlin / **12.** 1837 Adolf Jensen * in Königsberg — 1876 Ermanno Wolf-Ferrari * in Venedig / **13.** 1838 Ferdinand Ries † in Frankfurt a. M. / **14.** 1851 Gasparo Spontini † in Majolati (Kirchenstaat) — 1888 Stephan Heller † in Paris / **15.** 1904 Eduard Lassen † in Weimar

Zur Lyrik des Alten Testaments*)

Von Dr. Gerhard von Keussler

Von unserem Alltag her und aus seinem Betrieb mit Anpreisung und Fanfare wissen wir, wie die große Menge bei jeder neuen Erscheinung allem voran nach dem Geleitbrief fragt. Mangelnde Zeit oder mangelnde Fähigkeit, sich selbst mit dem Neuen eingehend zu befassen und so sein eigenes persönliches Werturteil zu bilden, — diese Mängel bringen es leicht dahin, daß man sich zuerst vergewissern will, wer zu den Paten des Neulings gehört und welcherlei sonstige Empfehlungen er vorzuweisen hat. Die neue Bibel-Poetik ist mit reichen und berühmten Paten versehen, mit Herder und Goethe, und mit vielen großen und kleinen Erziehern von anderthalb Jahrhunderten. Und einen Gang weiter. Wir wissen — ebenfalls vom rührigen Alltag her — wie unschwer man angestammte Feindschaften vergißt, wenn eine Anerkennung von seiten des Feindes winkt, wie gern man für sich oder seinen Schützling günstige und wohlklingende Urteile auch von solchen „Autoritäten" anführt, die man sonst gering schätzt oder gar verachtet. So nimmt sich der Name Friedrich Nietzsche merkwürdig aus, wenn er von Theologen als Schutzherr, als glaubwürdiger und schlagfertiger Beschirmer der jungen Bibelpoetik vorgeschoben wird. Ein solches Ästhetentum fragt nach Bürgschaften für einen Massenerfolg. Welcher brave Bürger rechnet sich nicht zu den „Großen", wenn er von Nietzsche durch die Vermittlung eines Theologen erfährt: der Geschmack am Alten Testament sei ein Prüfstein in Hinsicht auf „Groß" und Klein. Zwar fühlt sich der eine durch Nietzsche ermuntert, dem Alten Testament näherzutreten und mit dessen Poesie sich zu beschäftigen; ein anderer aber zeigt uns die Kehrseite der Anwaltschaft Nietzsches, nachdem er auf ein philologisches Gerüst gestoßen ist, auf ein philologisch poliertes Gerüst: die Frage der Zwangsbegeisterung. Wir kennen die Macht der Mode und des modischen Gönnertums; Dürerbünde, Bachgesellschaften und wie die vielen geistesähnlichen Gemeinden sich nennen — der Hauptsache nach sind es Scharen eines zwar hohen, doch ungekannten Ideals der

*) In einer Zeit, da man den Religionsunterricht an den Schulen abschaffen will, dürfte dieser Artikel eines Mannes wie G. v. Keußler, des bekannten Komponisten und Dirigenten, auf besonderes Interesse stoßen, wie es schließlich auch nichts schadet, wenn sich eine Musikzeitung auch einmal mit nicht unmittelbar musikalischen Fragen — die aber die Musik doch sehr angehen — beschäftigt. (D. Schriftltg.)

Wiederbelebung, eines Banners, vor dessen Inschrift sich die Mehrheit als Analphabetin erweist. Doch wie äffisch auch manche Kunstbegeisterung unserer Tage erscheint, sie braucht deswegen nicht immer ihre Gesinnung beanstanden zu lassen. Wer von den Schönheiten der alttestamentlichen Poesie laut schwärmt, ausgerüstet mit Schlagworten von Herder, Goethe und Nietzsche, der braucht noch kein Heuchler zu sein und wenn er auch nur einen einzigen der poetischen Psalme in sich aufgenommen hat. Freilich ist die Gefahr eines schöngeistigen Pharisäertums groß; und mancher erliegt ihr, weil ihm die künstlerischen Vorbedingungen fehlen, weil er nicht ahnt, was anzustellen sei, damit wir festen Boden gewinnen, um nicht willenlos mitgerissen zu werden, betäubt vom Rauschen des modischen Stroms. An der elementaren Vorbildung gebricht's; und hier, bei dieser Schulfrage, zu verweilen, ist angezeigt.

Der Stand der neuen Bibelwissenschaft berechtigt uns schon seit einiger Zeit, das Gymnasialfach „Weltliteratur" um ein Hauptstück „Althebräische Literaturgeschichte" zu erweitern. Und diesem Recht der Bereicherung erwächst gebieterisch eine Pflicht: die Pflicht zu näherer und nächster Bekanntschaft. „Gebieterisch," wenn man auf die zahllosen biblischen Fäden hinsieht, von denen der Unterteppich aller klassischen Kunst seit dem Mittelalter durchwirkt ist. Solange es aber noch dem Ermessen des Religionslehrers anheimgestellt bleibt, im Unterricht den ästhetischen Bestand der Bibel mit zu berücksichtigen oder nicht, so lange bleibt es bei uns nur ein frommer Wunsch, daß der willige Lehrer einen Künstler abgebe, einen Künstler seiner Art. Welche anerkannte Kunstgattung immer es sei, deren Geschichte uns vorgetragen wird, überall fordern wir vom Lehrer ein bestimmtes Künstlertum! Um wieviel mehr sollte das für die Geschichte einer Kunst gelten, die als solche auf eine allgemeine Anerkennung noch wartet; die noch des Tages harrt, da sie, vollkommen gewürdigt, uns schon als Kinder gewinnen darf. Der Teil unseres Gemüts, den wir als Kinder für Dinge der Kunst offenhalten, ist Wachs und Stein zugleich, und wer als Lehrer mit diesem eigentümlichen, bildsamen sowie spröden Grundstoff des Kindes nicht rechnet, kennt oft gar nicht die Verantwortung, die er für die Kinder und damit zum Teil für das kommende Publikum in Kunstbeziehungen übernommen hat. Wir wissen ebenfalls von der Erfahrung des nüchternen Alltags her, wieviel Gleichgültigkeit und Widerständigkeit des allgemeinen Kunstpublikums gegen die Bibel, und damit auch gegen ihre ungekannten poetischen Schönheiten, auf schlechten Unterricht zurückzuführen ist, auf einen Unterricht, der die Vorbildung für einen Genuß der biblischen Poesie entweder ausgeschaltet hielt oder — was meist noch schlimmer ist — ins Gemüt des Kindes hineinpreßte, — „noch schlimmer", wenn's dabei anästhetisch — mit unkünstlerischen Handhaben — zuging.

Zu den vielen ästhetischen Schlagworten, die wir als Kinder aufnehmen oder aufschnappen und mißverstanden mit uns führen, gehören drei Worte Goethes, ein Triptychon, hinter dem für den Ästhetiker ein ganzes Kapitel Kunstphilosophie steckt — scheinbar nur Titelworte: „Wahrheit und Dichtung". Erfahren wir als Kinder, daß so getauft, nämlich „Wahrheit und Dichtung" die Lebenserinnerungen eines der größten Dichter heißen, so könnten wir uns nichts anderes dabei denken, als „Gewesenes und Erdichtetes" oder wie wir als Kinder gesagt haben: „Das, was wirklich so war und das, was er sich ausgedacht hat". Bei dieser handgreiflichen Auffassung kann man — und an wunderlichen Belegen fehlt es nicht — sein Leben lang stehenbleiben; dann verkennt man die wesentlich ästhetischen Werte, die hinter dem Worte „Dichtung" liegen. — Es gehören dreierlei Kenntnisse dazu, bis man imstande ist, das richtig zu bewerten, was hier von Goethe „Dichtung" genannt wird; nicht nur die tatsächlichen Lebensumstände muß man kennen, sondern auch die ausstehenden Kräfte mit ihren möglichen Lebenswirkungen, und endlich muß man wissen, unter welchen literarisch bedingungsmäßigen Voraussetzungen Goethe seine „Wahrheit und Dichtung" niedergeschrieben hat. Ob nun die einstige Wirklichkeit als „Erinnerung" in einem Licht verklärt werden soll, das von der Abendsonne eines großen, tatenreichen Lebens ausstrahlt, oder ob die Verklärung unter einem anderen, etwa einem rein formhaften Gesichtspunkt erfolgt, — hier wie dort ist es eine Idealisierung, deren künstlerische Werte wir erst dann zu beurteilen vermögen, wann wir das naturgegeben Wirkliche und das wirklich Mögliche kennen und obendrein vertraut sind mit den ästhetischen Ansprüchen des Dichters, — des Erdichters von „Lebenserinnerungen". — Ein solches Abwägen der drei dichterischen Anschauungsformen — Naturalismus, Realismus und Idealismus — ist auch erforderlich, ehe man an die erhaltenen Reste der altorientalischen Dichtung, insbesondere der hebräischen Poesie, herantritt.

Hier hat sich jeder zuerst mit sich selbst auseinanderzusetzen; jeder muß seine allgemein dichterisch-ästhetischen Vorstellungen zu eigenen persönlich geklärten Begriffen erhoben haben, ehe er sich die Werte der alttestamentlichen Dichtung, nach unserer landläufigen Ästhetik bemessen, vorlegen läßt. — Lernten wir in der Schule Poesie und Prosa prompt auseinanderhalten; erfuhren wir von ihren ewigen Grenzverträgen — vor unserem Urteil im späteren Leben stimmt es nicht mehr. Dabei handelt es sich dann — beim Grenzstreit

von Poesie und Prosa — nicht allein um Vertragsbrüche der vermaledeiten Neuzeit; nein, auch das Alte Testament enthält — mit dem Schulmaß gemessen — eine recht fragwürdige Poesie. Und welch ein Trumpf: die meisten Psalmen sind — wieder mit dem Schulmaß gemessen — weder Poesie noch Prosa! also „überhaupt keine Dichtung". Auf die Schulfrage „Begrenzung der Poesie und Prosa" müssen wir heute um so nachdrücklicher eingehen, als man sieht, wie einige namhafte Orientalisten und Theologen unter der Führung von Eduard Sievers dazu neigen, das gesamte althebräische Schrifttum als Poesie anzusehen. Hier wird — wie das Sievers' „Studien zur hebräischen Metrik" zeigen — der Begriff Poesie ganz unter formale Gesichtspunkte gestellt. Der Zuspruch, den Sievers von Nicht-Orientalisten erfahren hat, wäre vielleicht ein viel größerer gewesen, wenn sich nicht die Schatten Gustav Bickells als unverwischbares Mißtrauen zwischen Katheder und Auditorium hingelagert hätten. Unerhörtes hat Bickell verkündet; durch ihn erfuhr man von poetischen, metrisch-gesetzmäßigen Eigenschaften der hebräischen Dichtung, die allen Orientalisten bis 1880 p. Chr. entgangen wären. Durch Ecker aber erfuhr man bald, was alles Bickell gestrichen und am Original geändert hatte, um seine Thesen zu „Enthüllungen" zu stempeln und um seinen neuen Aufschlüssen ein Ansehen zu verleihen; in den Psalmen allein hatte der Wiener Gelehrte 2600 Silben beseitigt und über 3800 Vokalveränderungen vorgenommen. Wer von uns als Erwachsener oder bewußt heranwachsender Mensch die letzten 80er Jahre miterlebt hat, erinnert sich noch des Staubes, den Bickell und seine Gegner aufwirbeln ließen. Heute interessiert uns der Fall Bickell nicht als Kriminalfall, sondern als klassisches Beispiel für die öffentliche Paarung zweier kunstgefährlicher Dinge: einer stofflich-ästhetischen Befangenheit und eines nicht mehr unschuldigen Formfanatismus. Ästhetische Befangenheit oder Beschränktheit ist es: mit einem aus der modernen Poesie gewonnenen Maßstab die Dichtung eines vorzeitlichen, völlig anders ästhetischen Bodens entscheidend bewerten zu wollen; und unzulässiger Form-Fanatismus ist es: um jeden Preis — auch den der Ehrlichkeit — dem Gegenstand unserer Bewunderung oder Liebe formale Eigenschaften als Vorzüge zuzusprechen, die allenfalls zu unseren gegenwärtigen Vorstellungen von künstlerischer Vollkommenheit und Schönheit gehören, die aber vom Schönheitsmaß des zeitlich fernen Gegenstandes selbst gar nicht benötigt wurden. Erst die Werke, dann der Katalog; erst die konkrete Kunst, dann die abstrahierende Ästhetik mit ihren Normen.

Herkömmlicherweise werden Poesie und Prosa vor allem nach einem rhythmischen Maßstab geschieden, und gegen diese kategorische Scheidung wäre wenig einzuwenden, wenn sie neben ihrer Müßigkeit nicht noch einen besonderen Nachteil mit sich brächte: den einer leicht schildbürgerlichen Rangordnung. Die Poesie wird nämlich — wegen ihres Besitzes einer metrisch-rhythmischen Gliederung — schlechtweg als etwas Höheres, als Kunst, über die arhythmische Prosa gestellt. Und nicht allein die alten Hofpoeten dachten bei sich: was in einem Metrum stünde und sich reimte, wäre schon darum ein Gedicht, Poesie! das Höchste!

Die theoretisch-handliche Einteilung der Poesie selbst in Lyrik, Epik und Dramatik erweist sich in der Praxis als etwas Mißverständliches, wenn man — etwa bei der Beurteilung eines Psalms — dem Werk die ästhetische Einheitlichkeit abspricht, weil es bald lyrisch, bald episch, bald dramatisch gehalten sei. Wie wir aber unsere Poetik in neuerer Zeit um den Begriff „Epik des Innern" bereichert haben, so werden wir bald wohl auch eine „Dramatik des Innern" in die Reihe unserer dichterisch-ästhetischen Grenzbegriffe aufnehmen müssen und damit das erweiterte Gebiet der Lyrik auch satzungsmäßig anerkennen.

Wenn wir die Bestimmungen der hebräischen Poesie mit negativen Wertungen beginnen: ihr fehle der Reim, ihr fehle das Enjambement, so bezeichnen wir damit nicht etwaige ästhetische Mängel, sondern nur unsere moderne Ausgangsstufe. Von positiven Formprinzipien der hebräischen Poesie sind uns heute nur zwei bekannt: und dabei ist eines von ihnen, die erwähnte Metro-Rhythmik, noch nicht genügend erforscht; man ist vorderhand zuviel auf Mutmaßungen angewiesen, wie das der noch unentscheidbare Streit der Gelehrten dartut. Es dreht sich um das fesselnde Problem der rhythmischen Quantität und metrischen Qualität. — Dagegen von alters her bekannt und zuerst vom Engländer Robert Lawth näher bestimmt — noch vor der Epoche Herder—Goethe — **ist der Parallelismus membrorum, das Gedankenverhältnis einzelner Formglieder zu einander.**

In dem Lobgesang „Aus dem Buche der Natur" heißt es von Gott:

Licht ist dein Kleid, das du anhast,
und den Himmel breitest du aus wie einen Teppich.
Auf den Wolken fährst du wie auf einem Wagen
und gehst auf den Fittigen des Sturmes.
Der du machest deine Engel zu Winden
und deine Diener zu Feuerflammen...
Mit der Tiefe deckest du das Erdreich wie mit einem [Kleide,
und über den Bergen stehen die Wasser.

Der Name Parallelismus ist insofern nicht glücklich gewählt, als die angeblich parallelen Teilgedanken, durch deren besondere Art der Wechselwirkung ein eigentümliches Formelement der hebräischen Poesie zustande kommt, oft nicht

parallel gehen, sondern vielmehr ein Auseinander und ein Gegeneinander darstellen. Immerhin behält man den Namen Parallelismus bei, und scheidet den eigentlichen — synonymen und synthetischen — Parallelismus vom antithetischen. Mitunter — so auch im 104. Psalm, aus dem einige Verse soeben zitiert wurden — finden sich alle Unterarten des Parallelismus vereinigt.

Was uns die hebräische Poesie an ästhetischen Reizen bietet, ist aber nicht so sehr in den Gedanken*formen* als vielmehr im Gedanken*stoff* zu finden, in der Bildlichkeit und im dichterischen Gehalt als solchem. Will man für eine Einteilung — zur Erleichterung der Übersicht — Typen aufstellen, so wird man den Teilungsgrund am besten aus dem Stoff der Dichtung beziehen. Und wenn es sich dabei herausstellt, daß wir, Abendländer des 20. Jahrhunderts, einzelnen Typen — so etwa den patriotischen und politischen Gedichten des Alten Testamentes — nur ein geringes Interesse abgewinnen können, so liegt das Minus zunächst an uns selbst, an unseren mangelhaften Vorkenntnissen. Da werden politische Ereignisse oder gar allerhand Volksbräuche besungen — unserem eigenen Phantasievermögen aber fehlt es hier an den entsprechenden, ästhetisch unerläßlichen Vorräten der Assoziation, um mitschaffen zu können. Das darf man nicht vergessen, wenn man die Norm der ästhetischen „Einfühlung" sonst gutheißt; wenn man zugibt, daß ein ästhetischer Vollgenuß des Kunstwerkes nur durch unsere eigene mitschaffende Phantasie ermöglicht wird. Wer die Geschichte Israels bis ins einzelne kennt, dem wird ein Gedicht, das sich mit bloß andeutenden Hinweisen auf Kamos und Sihon, Arnon, Hesbon, Dibon, Nophach, Medeba begnügt, trotzdem als ein vollwertiges, vollverständliches Silhouettengedicht erscheinen können. Er hat, während er die Geschichte Israels in lieblichen wie in erhabenen Bildern kennenlernte, schöne Stunden an dem einen und anderen Orte Palästinas in Gedanken verbracht, — zumeist schon in der Kindheit; er hat sich den Hain Mamre auszumalen verstanden, er hat — ein poetisches Gemüt vorausgesetzt — den stillen Fluten des Jordan nachgeschaut und hat aus den blühenden Lilientriften Saron Schönheit und Freude in sich gesogen. Er braucht jetzt in einem Gedicht nur den Namen Saron zu hören und schon regen sich in ihm dichterische Werte, Schätze seines Innenlebens, Vorräte, die er ungezwungen an die kurz angedeuteten Begebnisse des Gedichtes knüpfen kann, wobei er die Skizze des Dichters zu Ende führt. Die dichterischen Vorstellungen dagegen, mit denen wir Ortsnamen wie Bethlehem, Gethsemane, Golgatha und Emaus verbinden, gehören dem Neuen Testament an und kommen daher für unseren augenblicklichen Fall — für die Genußfrage der alttestamentlichen Poesie — nicht in Betracht, soweit diese mit der Kenntnis eines bestimmten geographischen oder geschichtlichen Kolorits rechnen soll. (Schluß folgt)

Georg Göhlers Spieloper „Prinz Nachtwächter"

Uraufführung im Landestheater Altenburg am 2. Dezember 1922

Von Dr. Alfred Heuß

Man kann oft nicht nur von Laien, sondern auch von Musikern und gerade Opernkomponisten die Ansicht aussprechen hören, es sei doch jammerschade, daß eigentlich gar keine Spielopern mehr geschrieben würden, was sich zugleich als ein starker Widerspruch zur Theaterpraxis herausstelle, indem eine ganze Anzahl früherer Spielopern sowohl deutscher wie französischer Komponisten, zumal in ihren wertvollsten Erscheinungen (Zauberflöte, Fidelio, Freischütz), ein unvermindert lebensvolles Dasein führten. Trotzdem sei aber die moderne Spieloper so gut wie tot. Ich glaube auch nicht, daß es an der Absicht, an dem Wollen deutscher Opernkomponisten fehlt, Spielopern zu schreiben, wohl aber an ganz anderen Faktoren. Sobald derartige Komponisten ihre Absicht in die Tat umsetzen wollen, türmt sich ganz allmählich eine Schwierigkeit nach der anderen vor ihnen auf; sie lernen erkennen, daß diese, in der Zeit ihrer Blüte geradezu mit handwerksmäßiger Sicherheit behandelte Gattung Schwierigkeiten bietet, denen die heutige Praxis in dieser oder jener Art nicht gewachsen ist, und so bleibt es dann in den meisten Fällen bei dem frommen Wunsch. In meiner ganzen Kritikerpraxis bin ich auch auf eine einzige zeitgenössische Spieloper gestoßen, Humperdincks „Heirat wider Willen", und gerade auch dieses Werk hatte bei aller feinsinnigen Musik klar gezeigt, daß die Brücken zu dieser Gattung sogar gründlich abgebrochen scheinen. Es ergab sich, daß gerade auch die Spieloper ihre — unaufgeschriebenen — Gesetze hat, die sich selbst bei ansprechender musikalischer Potenz nicht umgehen lassen.

Heute nun leben wir in einer Zeit, in der sich allmählich in immer breiteren Kreisen der Gedanke durchringt, daß wir außerordentlich viel an inneren Werten verloren haben und daß nur ein Wiederauffinden und Neugestalten echter, verloren gegangener Prinzipien uns wieder im wirklichen Sinn vorwärts bringen können. Gerade auch die Spieloper, die Gattung des Singspiels, zeigt, wie sehr viel wir verloren haben. Sowohl textlich wie musikalisch. Eine gute Spieloper verlangt eine gesunde, psychologisch nicht komplizierte Handlung mit einem tieferen Kern, die irgendwie im Empfinden breiter Kreise wurzelt und auf den Geschmack von literarischem Feinschmecken von allem Anfang verzichtet. In ihren Anfängen ein Schauspiel leichterer Art, stellt die Spieloper an den Textdichter zugleich die Forderung, musikalisch denken zu können, derart, daß er immer wieder auf Situationen hinsteuert, die auf die Mitwirkung von

Musik aus Gründen von Gefühls- und Charakterdramatik rechnen. Der Übergang vom gesprochenen Wort zum Gesang, zur Musik überhaupt, sowie auch umgekehrt, verlangt besondere Sorgfalt, sonst wird der Riß zwischen diesen beiden Faktoren allzu deutlich und verstimmt. Das sind alles Forderungen, denen heutige Textverfasser selten genug gerecht werden können. Die moderne Abart der Spieloper, die Operette, zeigt deutlich genug, daß vor allem der Forderung nach einer gesunden, kernigen Handlung nicht im geringsten mehr nachgekommen wird, so daß diese Gattung auch mehr und mehr verblöden mußte.

Was verlangt die Spieloper aber erst vom heutigen Musiker? In einem Wort, die Kunst einer konzentrierten Melodie, die Fähigkeit, sich unzweideutig und mit Schlagkraft auszudrücken, was zugleich die Kunst geschlossener Formgebung mit einschließt. Indem die Handlung einer Spieloper Charaktere und Situationen klar vorzeichnet, gerade bei „Brennpunkten" nach Musik verlangt, erhebt sie an den Komponisten klipp und klare Forderungen, denen man nicht mit psychologischen Experimenten ausweichen kann. Die moderne Musik, die, um nur auf eines hinzuweisen, aller Geschlossenheit unfähig ist, so daß es selbst so weit gekommen ist, daß, wird in einer Oper ein wirkliches Lied verlangt, man selbst in einem solchen Fall mit einem Gestammel vorlieb nehmen muß, die moderne Musik kann all diesen unbedingten Forderungen nicht genügen, und so ist es denn begreiflich, warum die Spieloper, obwohl gewollt, keine Pflege im höheren Sinn findet: sie wird, kurz gesagt, nicht mehr gekonnt. Ein Spielopernkomponist muß immer wieder mit wirklichen Einfällen operieren können, heute können wir aber zur Hauptsache von einer Kunst des Umschreibens reden, indem man eben die Einfälle, die man nicht hat, umschreibt. Man sieht, es ergab sich von selbst, daß die Spieloper in der modernen Zeit außer Kurs kommen mußte.

Sehen wir nun zu, inwiefern die Göhlersche Spieloper den Forderungen der Gattung entspricht. Zunächst der Text. Er ist der Heinrich Zschokkeschen Erzählung „Das Abenteuer der Neujahrsnacht" entnommen und „mit eingefügten Gedichten aus der Zeit des Stückes" von Dr. Reinhold Eichacker und Ernst Bernhardt bearbeitet worden. Der Kern der Handlung läßt sich mit zwei Sätzen angeben: Ein lebenstoller, leichtlebiger, geistvoller Erbprinz wechselt in der Neujahrsnacht mit einem Nachtwächter die Kleidung und verübt nun in dieser allerlei tolle Streiche, so daß er die ganze Residenz in Aufregung bringt. Der Nachtwächterprinz aber, seines Zeichens eigentlich ein junger Gärtner, bringt nun bei dem Maskenball der Hofgesellschaft, indem er seinem gesunden, ungebrochenen Volksempfinden folgt, mehr oder weniger saubere Angelegenheiten des Prinzen auf einfachste Weise in Ordnung, so daß der ohnedies in die Enge getriebene Prinz mit den „volkstümlichen" Lösungen nur zufrieden wie man überhaupt sicher sein kann, daß er mit seinem tollen Leben abgeschlossen haben wird. Ein Ständestück also, und zwar ein solches, in dem der untere Stand ungeich höher steht, wobei das im gewissen Sinn Bezeichnende darin liegt, daß, so unzweideutig verfahren wird, jegliche satirische Tendenz vermieden ist, in erster Linie das Verdienst des trefflichen Zschokke, der auch heute noch als ein echter Volksschriftsteller zu gelten hat und kaum etwas geschrieben haben dürfte, das eines tieferen Sinns entbehrt. Die beiden Textverfasser sind nun im ganzen recht geschickt verfahren und haben in ziemlich starkem Anschluß an die Erzählung ein recht sauberes Buch verfaßt, wobei man wohl sicher sein kann, daß auch der Komponist, zumal bei der Auswahl eingefügter Gedichte und Lieder, seine Hände im Spiel hat. Dies führt auch zur Musik und zu der Stellung, die Göhler als Erneuerer der Spieloper zu dieser eingenommen hat.

Indem Göhler ganz offen volkstümliche Lieder heranzog, solche aber, die in die Zeit des Stückes — so um 1800 — gehören und zur inneren Milieuschilderung verwendet werden, öffnet er sein Visier ohne weiteres und sagt damit aus, daß er die Spieloper zunächst einmal für eine volkstümliche Gattung halte. Die Oper beginnt mit dem Blasen des Neujahrsliedes: Des Jahres letzte Stunde von Voß und Schulz, und ohne weiteres ist man in die betreffende Zeit versetzt. Auch den Choral „Nun danket alle Gott" hört man in der Mitternacht zur Jahreswende blasen, wie außerdem einige frühere Lieder zur Verwendung kommen. Es sind dies, wie gesagt, keine billigen Zitate, sondern die Lieder gehören zum Wesen des Stückes, in ihnen lebten die Personen dieser Kleinstadtwelt. Die mit Nachdruck betonte volkstümliche Welt des Stückes, die ihre weitere Ausgestaltung auch in eigenen Liedern erhält, ist die eine Seite der Oper, die nun nichtsdestoweniger weit davon entfernt ist, etwa eine volkstümliche Liedoper zu sein. Vielmehr schlägt Göhler Brücken zur höheren Kunst, und hier, in dieser mit größter Selbstverständlichkeit vollzogenen Verbindung von echter Volkstümlichkeit und höherer Kunstmusik, liegt das außerordentlich Bedeutsame der Oper, und zwar in ihrer Stellung zur Spieloper überhaupt wie zu der in der Gegenwart. Hier weist diese Oper mit klarem Blick in die Zukunft, sofern wir denn doch hoffen wollen, daß wir einer Zeit entgegengehen, die erneut, wie es immer und immer wieder in der Geschichte der Musik der Fall gewesen ist, eine Verbindung zwischen diesen beiden Gegensätzen — die in Wirklichkeit gar keine solchen sind — einzugehen vermag. Über diese Grundfrage herrscht selbst bei geistig höher stehenden Vertretern moderner Kunst eine gewisse Einigkeit, nur wüßte man keinen einzigen zu nennen, der dieser Forderung von innen heraus gerecht werden könnte. Denn es fehlt, hebbelsch gesprochen, bald am Weine, bald am Becher. In welcher Art ein Künstler diese Verbindung vollzieht, mit stärkerem oder schwächerem Anschluß an die moderne Kunst, ist zunächst Nebensache, wenn nur beide Faktoren in ihrer Art echt sind. Göhlers Kunst ruht auf der mit neueren Mitteln erweiterten klassischen Musik, was zumindest für diese Spieloper besondere, wenn auch keine entscheidende Bedeutung hat. Entscheidend allerdings in dem Sinne, daß ein Komponist, so er eine Spieloper schreiben will, imstande sein muß, den vorhin gemachten Bedingungen hinsichtlich der stilistischen Eigenart dieser Gattung Genüge zu tun, und hier läßt sich ohne klassische Schulung nicht auskommen.

Schließlich kommt es nun auch hier darauf an, ob der Komponist mit wirklichen Einfällen zu arbeiten vermag. Und das ist in einem sogar sehr starken Maße der Fall. Ohne ein spezifisch origineller Komponist zu sein, stehen Göhler im großen und im kleinen Einfälle in Menge zur Verfügung, von denen die besten von einer derart schlagenden Kraft sind, daß sie über kurz oder lang die Oper zum Siege führen müssen. Mit

scharf geistiger Kraft disponierend, hat die Oper ihre Hauptstärke im Charakteristischen, in solchen Duetten und sonstigen Ensemblesätzen, die einer Situation mit scharfem Blick ins Auge sehen. Ein Stück wie das Zankduett z. B. ist seit vielen Jahrzehnten nicht geschrieben worden und mit dieser speziellen Charakteristik überhaupt nicht. Von großer Treffsicherheit — aber auch Schwierigkeit — sind die Chöre, ein Höhepunkt der Prügelchor, der zwar jeden an den der Meistersinger erinnern kann, von diesem aber doch sehr verschieden ist, vor allem aber jeden unbefangenen Zuhörer in die prächtigste urmusikalische Stimmung versetzt. Neben dem Charakteristischen tritt das rein Lyrische an Bedeutung etwas zurück, was man besonders deshalb bedauern kann, weil nun einmal auch in der Oper das Lyrische eine entscheidende Rolle spielt und leichter verstanden wird wie das Charakteristische. Aber auch im Lyrischen fehlt es nicht an durchgreifenden Stücken. Als einen Mangel kann man aber ansehen, daß — da wir denn schon einmal ein Ständestück vor uns haben — der aristokratische Ton kein spezifisches Gepräge aufweist, dem Kolorit des zweiten Akts gewissermaßen die Eleganz fehlt. Überhaupt tritt dieser Akt gegenüber den kurzwegs schlagenden Außenakten an Bedeutung und Einheitlichkeit bedeutend zurück. Er weist, zumal man über die dramaturgische Bedeutung des Balletts, so sachlich sein Vorwurf: Huldigung der vier Jahreszeiten an das neue Jahr auch ist, streiten kann, einige Längen auf, über die sich auch der Komponist klar geworden sein dürfte und sicher auf Abhilfe bedacht sein wird. Den Erfolg entscheiden vorläufig die beiden anderen Akte, die Göhlers überaus starke Begabung für die Oper aufs klarste erweisen. Göhler ist denn auch einer der wenigen heutigen Opernkomponisten, die für Gesang, und zwar dramatischen Gesang, zu schreiben wissen, so daß man lange Strecken hindurch jedes Wort ohne weiteres versteht. Man steht endlich wieder einmal einer Operngesangmelodie gegenüber, die, von aller Hysterie weit entfernt, dem eigentlichen Sprachakzent nachgeht und von ihm aus die „Geburt der Musik" vornimmt. Das bestimmt auch das Verhältnis zum Orchester: es steht, so sprechend es gehalten ist, an zweiter Stelle, zum Herrn der Singstimmen darf es sich in den seltensten Fällen aufschwingen; es greift aber mit sicherer Hand dort zu, wo wirklich etwas zur Sache zu tun ist. Auch in dieser Beziehung weist die Oper in die Zukunft, sofern man doch allmählich die Orchesteropern mit darübergelegten, maßlos gedehnten Singstimmen satt hat. Die Zukunft der Oper — darüber werden wohl schon die nächsten Jahrzehnte entscheiden — gehört der dramatischen Vollmelodie mit „obligatem" Orchester, worüber denn wohl einmal ausführlicher gesprochen werden muß. In Göhlers Oper Tatsächliches zu finden, was dieser kommenden Oper entspricht, macht sie uns noch im Besonderen wertvoll.

Die Aufführung in Altenburg war im Ganzen überraschend gut und zeigte, daß auch heute noch an kleinen deutschen Bühnen Leistungen geboten werden, über die man sich in mehrfacher Beziehung freuen darf. Daß das Orchester unter einem Dr. Göhler ausgezeichnet funktioniert, versteht sich zwar von selbst, man hat dieser Leistung aber dennoch besonders zu gedenken. Aber auch die meisten Solokräfte gehen bedeutend über das Provinziale hinaus, was deshalb etwas sagen will, weil die Oper ziemlich viel Solisten verlangt und an diese oft ganz erhebliche Anforderungen gestellt werden. Vor allem sei das bürgerliche Liebespaar, Herr Graumnitz mit Ilse Habicht, einer vorzüglichen Soubrette, genannt, dann aber auch der Julian des Herrn Balve. Außerordentliches hatte man für das Ballett im zweiten Akt aufgewendet, nicht immer mit Glück, aber dennoch allen Respekt erzwingend. Auch für sehr hübsche, stimmungsvolle Bühnenbilder war gesorgt; eine besondere Anerkennung verdienen vor allem die Chöre.

Bach, Beethoven und Stinkbomben*)

Von J. E. Robert / München

Marteau soll spielen. Man weiß, daß er jüngst in Dresden dirigierte, als die Uraufführung seiner Sinfonie durch die sächsische Staatskapelle erfolgte. In München hat er Bach, Beethoven, Mozart, Brahms und einige kleine Virtuosenstückchen auf das Programm gesetzt. Der Saal füllt sich. Aber schon in der Garderobe ein auffallend unangenehmes Drängen, Schieben und Stoßen junger Burschen, die unbedingt ihren Mantel zuerst loswerden wollen. Dann betritt der Geiger das Podium. Aber statt des wundervollen Adagio der fünften Solosonate ertönt ohrenzerreißendes Pfeifen, Johlen, Zischen, Brüllen, Toben, in dem das übliche Begrüßungsapplaudieren untergeht. Und im gleichen Moment, da der Geiger vortritt, fallen Stinkbomben, die erste dicht vor seine Füße. Junge Männer springen aufs Podium; aber erst nach Minuten macht sich einer durch den Lärm hindurch verständlich: „Marteau ist französischer Staatsangehöriger." Häßliche, besser nicht wiedergegebene Beschimpfungen erschallen aus der Menge der Radaubrüder. „Er hat während des Krieges fortdauernd Spionage für Frankreich verübt, war zweimal zum Tode verurteilt und ist auf allerhöchsten Befehl immer wieder freigelassen worden." „Wer ein Deutscher ist, verläßt den Saal!"

Der letzte Satz stimmte. Aber auch wer kein Deutscher ist, bleibt nicht, wo Stinkbomben platzen.

Der wackere Patriot bekam offenbar von seinen Auftraggebern einen Wink, daß die Demonstranten oder die Urheber der Demonstration zum Schadenersatz verurteilt werden können. Er ordnete an, daß jeder auf Rückzahlung seines Eintrittsgeldes zu verzichten und die Konzertagentur den Überschuß für die Kriegsinvalidenfürsorge einzuzahlen habe. Bei der polizeilichen Vernehmung von 15 Radaubrüdern gaben sich die Stinkbombenwerfer nicht zu erkennen. Denn die Stinkbomben sind im Kriege zur Ausprobierung der Gasmasken hergestellt worden. Patriotische Demonstrationen mit gestohlenen Stinkbomben: das riecht besonders übel.

*) Anmerkung der Schriftleitung: Diesen, uns aus München von einem Augenzeugen zugeschickten Artikel über den Marteau-Skandal in München möchten wir den Lesern unserer Zeitschrift nicht vorenthalten, zumal er uns der Aufgabe enthebt, gegen diese Art von „Kunstpolitik" Stellung zu nehmen. München macht allem nach eine erneute Auflage von Kriegspsychose durch, die, äußert sie sich in derartigen Vorfällen, gerade auch seinem künstlerischen Ansehen nur schaden kann. Darüber ist man sich außerhalb Münchens auch in streng nationalen Kreisen durchaus einig.

Marteau wird in andern deutschen Städten Bach spielen. Wir hörten hier, seit 15 Jahren zum ersten Male, vor etwa sechs Monaten von einer hiesigen Geigerin, der einen, die das Unternehmen wagen durfte, alle sechs Bach-Solosonaten. Und eine von den sechs gibt es jede Woche einmal. Es soll nicht untersucht sein, ob wir durch den Ausfall des Konzerts musikalisch viel verloren haben. Aber Marteau ist Schwede*). Und im Künstlerzimmer versammelten sich um ihn Musiker, Kritiker, ausländische Pressevertreter, u. a. der Korrespondent der „Nacion" aus Buenos Aires, und auch ein preußischer Reserveoffizier erschien, um sein Bedauern über den Vorfall auszusprechen.

Nehmen wir einmal an, die Radaubrüder hätten tatsächlich geglaubt, daß Marteau Spion gewesen sei. Dann wäre ohne Lärm und Stinkbomben ein Mann aufs Podium gestiegen und hätte seinen Verdacht vorgetragen. Dann hätte Marteau gesprochen, vielleicht auch der Inhaber des Konzertbureaus, vielleicht auch einer von Marteaus Schülern. Wer dann noch nicht von seinem Verdacht befreit war, konnte lautlos den Saal verlassen, und der Geiger hätte gespielt für die, die an seine Ehrenhaftigkeit glauben. Aber von dieser waren wohl auch die Tumultuanten, die nicht etwa einzeln — denn „Mut zeigt auch der Mameluck" —, sondern in dichten Gruppen standen, überzeugt. Wir alle wissen, daß der Kaiser im Kriege keine feindlichen Spione begnadigen kann. Wir wissen, daß Marteau noch lebt, von Spionageversuch bei ihm also nicht die Rede sein konnte. Wir wissen auch, daß der Kaiser nicht den Frontkämpfern in den Rücken gefallen wäre durch Begünstigung feindlicher Spione. Die das Gegenteil behaupten, stellen den Obersten Kriegsherrn, den sie vielleicht zu verehren vorgeben, auf eine Stufe mit den streikenden Munitionsarbeitern vom Januar 1918 und mit Überläufern. Wir wissen auch, daß Frankreich seinem Spion Ehrenpforten gebaut hätte, wenn er nach dem Kriege zurückkehren wollte. Aber er konnte n i c h t m e h r n a c h F r a n k r e i c h, mußte Schwede werden!

Nicht um Marteau handelt es sich, wenn jeder anständige Mensch Stinkbomben im Konzertsaal ablehnt. Was dem einen recht ist, ist dem andern billig. Wer garantiert uns nun dafür, daß das Verfahren in München nicht bei jüdischen Musikern und Dirigenten wiederholt wird? Die Sturmtruppen Hillers wollen Taten verrichten. Und noch etwas: unsere Musiker leiden schwer unter der Not der geistigen Berufe. Die Kosten der Lebenshaltung haben sich vertausendfacht, die Unterrichtshonorare nur verdreißigfacht und die Konzerte bringen oft Defizite. Was werden die Schweden sagen, wenn deutsche Musiker in ihr Land kommen? Stinkbomben werden sie sicher nicht werfen, aber die Konzertagenturen werden das Risiko scheuen, deutsche Musiker zu engagieren, wenn sie fürchten müssen, daß der Konzertsaal leer bleibt! Daran denken die Schreier nicht. Uns andern aber bleibt das schmerzliche Bedauern darüber, wie sehr der seelische Entwicklungsstand gesunken ist in gewissen Kreisen unserer Volksgenossen, in denen edelmännisches Betragen nichts mehr gilt, in denen der Geist der Kameradschaftlichkeit und der bescheidenen Zurückhaltung nur noch Hohn, günstigstenfalls ein verächtliches Lächeln hervorruft. Wir haben in diesen Zeiten wirklich Wichtigeres zu tun, als Neid, Haß und Stinkbomben auch noch in den Konzertsaal zu tragen. Und sollte wirklich einer unter den Burschen gewesen sein, der an Marteaus Schuld glaubte, so wäre auch dieser für seine Roheit und Gewalttätigkeit nicht zu entschuldigen. Wenn 900 Menschen erschienen sind, nicht um einen angeblichen Spion zu sehen, sondern um die monumentale Fuge „Komm, heiliger Geist, mit deinen Gaben" zu hören, so hat abergläubische Alleswisserei derer, die das Gras wachsen hören, zu schweigen. Von einem Aufflammen nationaler Besinnung, wie manche Utopisten glauben machen möchten, kann hier nicht die Rede sein! Die nationale Besinnung äußert sich nicht in feigen Rüpelhaftigkeiten gegen die eigenen Landsleute; sie zeigt sich in vornehm ritterlicher Haltung, in Mut und Ehrenhaftigkeit, in liebevoller Hingabe an das Gemeinwohl, wie in den Augusttagen 1914. Was wir am Abend des 13. Dezember in München im Konzertsaal Bayrischer Hof erlebt haben, ist das krasseste Gegenteil des Geistes vom August 1914, ist Dünkelhaftigkeit, freche Bevormundungssucht, vorlautes Einmischen in Angelegenheiten anderer, deutschen Wesens durchaus unwürdig.

*) Meines Wissens besitzt Marteau im bayrischen Lichtenberg seit längeren Jahren ein eigenes Anwesen. Wäre der Verdacht der Spionage irgendwie begründet, so wäre Marteau von der bayrischen Regierung schon längstens ausgewiesen worden.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Aphorismen

Von Professor Alexis Hollaender

Ein schöner klarer Sommertag im Hochgebirge. Vom Klosterturm tönen durch die Stille die zwölf mittäglichen Schläge der Uhr; ihr letzter wird im Ausklingen m e r k l i c h, b e i n a h e u m e i n e n h a l b e n T o n h ö h e r, was nicht nur mir, sondern auch meinem gleich mir musikalisch feinhörigen Genossen sofort verwunderlich auffällt. Ich habe seither vergebens bei akustisch Sachverständigen mich um eine Erklärung des Vorgangs bemüht, an den ich lebhaft erinnert wurde, als ich im Goethe-Zelterschen Briefwechsel (Band I der ersten Ausgabe) den Brief Zelters Nr. 123 las. Darin unternimmt er es, den immer und auf jedem Gebiete lernbegierigen großen Freund, der ihn „über die ihm auffällige Hinneigung der sarmatischen Völker z u d e n M o l l t ö n e n nicht nur in der Konstantinopolitanischen Kirchenmusik, sondern bis in die Polonäsen hinein befragt hatte", über das Wesen der großen und der kleinen Terz zu unterrichten und seine sehr ausführlichen, auf der die einzelnen Intervalle schaffenden Teilung der Saite und der Erscheinung der mitklingenden Töne beruhenden Auseinandersetzungen darin gipfeln läßt, daß er die große Terz für ein n a t ü r l i c h e s, die kleine für ein gewissermaßen k ü n s t l i c h e s aus jener abgeleitetes erklärt. Es würde hier zu weit führen, zu berichten, was der geniale intuitive Goethe in seinem Antwortbriefe dem durch die Tradition bestimmten Fachmusiker erwidert hat — es mag als eine höchst anziehende Aufgabe, auch als

Beitrag zur Klärung von Goethes noch durchaus nicht festgestelltem Verhältnisse zur Musik, einer anderen, weniger „aphoristischen" Gelegenheit vorbehalten bleiben. Hier will ich nur, auf mein akustisches Erlebnis zurückkommend, erzählen, daß Zelter in seinem erwähnten 123. Briefe zur Unterstützung seiner Ansicht über die kleine Terz wörtlich folgendes berichtet:

„Aus dem Waldhorn wie aus der Trompete geht die große Terz frei hervor, doch die kleine Terz kann nur durch Zustopfen mit der Hand erlangt werden, und da sie also nicht frei erscheint, so ist sie auch niemals ganz rein, das Ohr vermißt etwas. Ich erinnere mich endlich einer Glocke, die hier in der Stadt befindlich ist. Diese läßt deutlich eine Terz hören, die kleiner ist als die große und sich daher der Molltonart mehr nähert als der Durtonart. Doch jedesmal nach dem Anschlage des Klöpfels reinigt sich diese Terz nachschwingend in der Luft von selber und nähert sich der großen Terz so lange, bis sie rein ist. Dieses Experiment habe ich oft viertelstundenlang selber beobachtet. Da nun dieser mitklingende Ton der kleinen Terz näher ist als der großen, warum ging der Nachklang nicht in die kleine Terz über?" Eine Terz, die sich in dem Pariajammer, nur eine kleine zu sein, aus allen Kräften zu reinigen strebt — welch wunderliche Vorstellung im Kopfe des wackeren tüchtigen Zelter! Goethe geht darauf nicht weiter ein. Ich aber würde mich freuen, wenn ich vielleicht aus dem kundigen Leserkreise der Z. f. M. über die zweifellos feststehende Tatsache einer Klangerhöhung im Ausschwingen von Glocken eine einleuchtende Erklärung erlangen könnte.

* *

Dasselbe wünsche ich mir für ein anderes, vielleicht noch interessanteres, mich schon seit längerer Zeit beschäftigendes, mehr noch physiologisches und psychologisches als akustisches Problem von allgemeinerer Bedeutung. Schon als Kind besaß ich das sogenannte absolute Gehör (eine angeborene Gabe, auf die sich keiner, der sie hat, etwas einzubilden hat, eine Gabe, die manchem im eigentlichen Sinne Unmusikalischen zuteil geworden und manchem großen Musiker, wie z. B. Richard Wagner, versagt geblieben ist), eine unter Umständen ganz nützliche, aber schließlich wohl entbehrliche Gabe gleich der des Kopfrechnens, dessen phänomenalste Größen als Mathematiker niemals etwas geleistet haben. Seit einiger Zeit nun höre ich jeden Ton als einen um eine Sekunde höheren, also den Ton d anstatt c, und zwar nicht nur bei einer mir unbekannten, sondern auch mir so tief vertrauten Musik, wie z. B. einer Beethovenschen Fünften, die ich in D-Moll höre, so daß ich die nach dem Kammerton richtige Tonhöhe nur durch eine bewußte Subtraktion von der vernommenen bestimmen kann. Dieselbe Erfahrung hat mir neuerdings ein bekannter Kunstgenosse von sich berichtet, ohne sie sich erklären zu können. Und sie ist nicht nur physiologisch und psychologisch von Interesse, sie scheint mir auch bemerkenswert als eine schlagende Widerlegung des Aberglaubens an einen spezifischen Charakter der verschiedenen Tonarten, dem schon die alte griechische Musikwissenschaft, und zwar jeder ihrer Vertreter dem anderen widersprechend, gehuldigt hat, und der bis in unsere Zeit hinein seinen Spuk treibt. Ob ich Beethovens Fünfte in D-Moll oder in C-Moll höre, ist für mein Empfinden ohne jeden Einfluß. Nicht von der Schwingungszahl des die Ausführung bestimmenden Kammertons, der etwas Zufälliges, Konventionelles ist und zu Beethovens Zeit ein anderer als der jetzige war, sondern einzig und allein von dem Inhalt des Werkes, der etwas Notwendiges bedeutet, ist seine Wirkung auf den Hörer abhängig.

Das Thema einer Fuge, einer Sinfonie, einer Sonate, ein dramatisches Leitmotiv, sie werden, sooft sie auch ihre Tonhöhe wechseln mögen, durch ihren Inhalt immer in der gleichen Weise wirken, und die durch Transposition für höhere und tiefere Stimmen gebotenen Tonartenveränderungen (wo sie nicht durch besondere ästhetische Rücksichten zu verwerfen sind) auch den kundigen, eingeweihten Hörer ebensowenig stören wie Deklamationen eines und desselben Gedichts durch ein weibliches oder durch ein männliches Organ. Wenn man aber fragt (und ich habe solche Frage oft gehört): „Warum hat der Komponist für sein Werk gerade diese und nicht eine andere Tonart gewählt?", so lautet die Antwort: Nicht aus Berechnung wegen ihrer etwaigen besonderen Eigenschaften, denn da gibt es kein Wählen: Sein Thema stellt sich bei der geheimnisvollen Eingebung, der er es verdankt, auch gleich in einer bestimmten Tonart ein, die nur dann, wenn der Komponist ein bestimmtes Ausführungsorgan, ein besonderes Instrument oder eine besondere Singstimme im Auge, oder richtiger im Ohre hat, durch dessen Eigenart beeinflußt werden wird. Wie man aus den Skizzenbüchern der Meister ersehen kann: So viel sie im einzelnen auch verändert haben (wie z. B. Beethoven in der Eroica), an der Tonart, der ersten Inspiration haben sie wie an etwas Selbstverständlichem festgehalten.

Aber ich kehre nun von den allgemeinen ästhetischen Betrachtungen, zu denen es mir den Anlaß gegeben hat, zu meinem Erlebnis, dem Höherhören, zurück. Da mir, wie erwähnt, von einem anderen zuverlässigen Tonkünstler das gleiche berichtet wurde und ich nicht glaube, daß wir beiden die einzigen dafür Auserwählten sind, möchte ich auch für diese Frage bestätigende und wenn möglich erklärende Äußerungen von seiten der Leser erbitten.

Aus dem Leipziger Musikleben

Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich" — Schönbergs fünf Orchesterstücke im Gewandhaus — Hindemith — Händels Jephtha — Über Konzertprogramme — Klavier- und Kammermusikabende — Der Leipziger Tonkünstlerverein

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

In der städtischen Oper gab es schon wieder etwas Neues, Siegfried Wagners im Jahre 1918 in Karlsruhe aus der Taufe gehobene Oper: Schwarzschwanenreich, die — man hat dies sogar mit Nachdruck zu konstatieren — einen sogar sehr starken Publikumserfolg davontrug. Künstlerisch wird man ihn ganz und gar nicht unterschreiben können, wohl aber den starken Erfolg, über dessen Dauerhaftigkeit man sich allerdings keinen Illusionen hingeben wird, zu erklären suchen. Er gründet sich meiner Ansicht nach auf die warme Richard Wagnersche Tonsprache, die Siegfried Wagner gewissermaßen für den Hausgebrauch zurecht gemacht hat, ungefähr in der Art, wie es stark erleichterte Klavierauszüge der Richard Wagnerschen Werke gibt, wodurch diese in die Hausmusik gelangten. Die Wagnersche Tonsprache ist aber für die breiten Kreise immer noch die offizielle Opernsprache, und so schwimmt denn das Publikum in den verdünnten Wogen Siegfrieds zufrieden und innerlich angesprochen dahin. Zudem besitzt des Vaters Sohn wirklichen Theaterblick, an irgendwelcher Musik ist er, ein leicht produzierendes Talent, nie verlegen, und so kommt denn — immer vom Publikum aus betrachtet — eine ganz einheitliche, volle Wirkung zustande. Eine nähere Untersuchung verträgt nun aber die Musik wirklich nicht, man ist denn oft erstaunt, mit welcher „Untiefe" der Komponist den Personen gegenübersteht. Ein Wort deshalb nur noch über den Text. Auch dieser ist wagnerisch empfangen, nur in der Erlösungsidee geschlechtlich umgedreht: Der Mann erlöst das Weib. Dieses ist eine Kindesmörderin, die sich einst dem Dämon der Sünde, dem Schwarzschwanenreich, ergeben hatte und ihre Erlösung auf dem Scheiterhaufen dadurch findet, daß der Mann dennoch an sie glaubt. Die Sache wäre so weit ganz in Ordnung, wenn nur die schöne Hulda eine Spur von wirklichem Erlösungsbedürfnis hätte. Ohne Eingreifen äußerer Mächte wäre sie aber ein ganz zufriedenes Weib, das ihre Vergangenheit völlig vergessen hat; so läuft das Ganze schließlich auf eine kriminalistische Affäre hinaus.

Im 8. Gewandhauskonzert kam es zu einem Ereignis, das sich an die Aufführung von A. Schönbergs Fünf Orchesterstücken op. 16 anschloß. Beileibe diese sind nämlich wirklich kein Ereignis mehr, aber die Art, wie sich das Publikum ihnen gegenüber benahm, war ein solches, und zwar ein kaum genug zu würdigendes. Eine halbe Minute lang herrschte nach dem letzten Stück Grabesstille, auch nicht eine Hand regte sich und nicht ein Mund schickte sich zum Zischen an, erst nachher setzte ein kleines, rasch sich erledigendes Geplänkel von Klatschen und Niederzischen ein. Was liegt nun in dieser lautlosen Kritik, die vernichtender als alles andere ist, nicht alles ausgedrückt? Nämlich etwa: Wir haben mit dieser Musik einfach nichts zu tun; sie kann von einem „zukünftigen" Genie oder von einem Narren stammen, jedenfalls von einem Wesen, dessen Seelenleben mit dem unsrigen nichts gemein hat, und die wir uns deshalb verbitten. Kurz, was geht uns diese ganz absurde Musik an. Ich schrieb an dieser Stelle vor einiger Zeit, daß heute ein anderer Wind in den Konzertsälen wehe als früher, das jetzige Publikum, das zum mindesten noch seine kräftigen Instinkte besitzt, mit dieser ganzen Art modernster Musik nichts zu tun habe und sie in dieser oder jener Art immer bestimmter abweisen werde. Dieses Konzert gab hierfür einen schlagenden Beweis, das Publikum verdient für seine Haltung eine besondere Anerkennung, sich gründend darauf, daß es sich doch ja auf seine eigenen, weit gesünderen Instinkte verlassen möge als auf die einer zu einem großen Teil vollständig instinktlosen, brüchigen, großstädtischen Intellektspresse, die immer Angst hat, sie könnte sich blamieren, da man ja nicht wissen könne, ob man nicht doch Zukunftsmusik gegenüberstehe. Als ob man sich nicht weitaus stärker blamierte, wenn man eine Musik, die einfach mit einem normalen Seelenleben nichts zu tun hat, ernst nimmt! Schönbergs fünf Stücke sind, kurz ausgedrückt, greuliche, dabei allerdings völlig witzlose Grimassenmusik, vergleichbar jenen futuristischen „Bildern", die menschliche Antlitze vorstellen sollen, aber kaum als Fratzen für solche gelten können. Ich verkenne dabei nicht, daß man als Fachmann an diesen Stücken ein gewisses Interesse haben kann, vor allem hinsichtlich von Schönbergs Instrumentationstechnik, die von einer kammermusikalischen Schärfe ist, daß man sozusagen jedes Instrument auch einzeln hört. Was geht mich aber als seelischer Hörer die peinliche Sorgfalt Schönbergs an, zumal sich jeder sagen kann, daß man auch die ärgsten Narrheiten mit größter Hingabe betreiben kann. Hinsichtlich besonders des letzten Stückes hatte auch Schönberg einige Instrumentationsänderungen vorgenommen, in welcher Fassung die Stücke zum erstenmal geboten wurden. Die Aufführung unter Furtwängler war von peinlichster Sorgfalt erfüllt, man erhielt auch von den Stücken ein noch weit klareres Bild als anläßlich des Weimarer Tonkünstlerfests. Begraben wir sie nun ebenso lautlos wie das Gewandhauspublikum am 7. Dezember. — Das Konzert war im übrigen wenig belangreich, sofern eine Sinfonie fehlte. Man hörte sehr schön — die Einleitung aber doch übertrieben breit — Webers Freischütz-Ouvertüre, die ausgezeichnet von Fr. Irene Eden (Mannheim) vorgetragene Zerbinettenszene aus der Ariadne und im zweiten Teil das Siegfriedsidyll und die Holländer-Ouvertüre.

Auch mit einem andern modernen Komponisten, dem „Frankfurter Genie" Paul Hindemith, konnte man nähere Bekanntschaft schließen. Das Künstlerehepaar Paul Möckel-Catharina Bosch vermittelte in ganz selten fein abgewogenem Zusammenspiel die Violinsonate, die „Melos"-Gemeinschaft die acht Lieder op. 18 sowie die kleine Kammermusik op. 24 Nr. 2, letztere ausgezeichnet ausgeführt von der Bläservereinigung des Gewandhausorchesters. Die direkte Bekanntschaft war eine kleine Enttäuschung. Unbedingt ist Hindemith ein starkes, mit einer gewissen genialen Selbstverständlichkeit auftretendes, frisches, keckes instrumentales Talent, auf ein starkes Innenleben stößt man aber kaum. Seelisch steht die Violinsonate am höchsten, während die Kammermusik zwar weit origineller ist, und zwar vielleicht deshalb, weil sie programmatische Tendenzen witziger Art verfolgt, aber den etwas fatalen Eindruck hinterläßt, der Komponist treibe mit der Kunst wie mit seinem Talent ein etwas frivoles Spiel. Weit ab von diesen Werken stehen aber die Lieder auf teilweise unsagbar alberne moderne Texte. Meiner Auffassung vergibt man sich etwas, so man sich mit derartiger Afterkunst,

die dabei völligen Mangel an vokaler Erfindungskraft offenbart, näher beschäftigt. Ich fürchte, daß Hindemith ein Talent ganz materialistischer Art ist und das vermissen läßt, was wir am meisten brauchen, Seele und Charakter.

Tiefste Seelenstunden erlebte man aber, als Prof. Straube im Gewandhaus Händels Jephtha in Max Seifferts Bearbeitung zur Aufführung brachte. Trotz einer ganzen Anzahl bedeutend zu rascher Tempi — unter ihnen nicht etwa das des Allegros der Ouvertüre — gab es eine denkwürdige Aufführung von einer geradezu unglaublichen Eindruckskraft in ihren eigentlichen Höhepunkten am Ende des zweiten und Anfang des dritten Akts. Dieser Jephtha von Morell und Händel ist eines der innerlichsten Musikdramen, die es gibt, und da in der gegenwärtigen musikdramatischen Kunst selten genug etwas auftaucht, das überhaupt einer ernsten Beschäftigung vom geistig-menschlichen Gesichtspunkt standhält und deshalb eine solche lohnt, so könnte an dieser Stelle nichts Besseres getan werden, als daß man sich eingehend mit dem Werk und zugleich seinen Bearbeitungen beschäftigte. Das wäre aber nur in einem größeren Artikel möglich, und da immer wieder neue Aufgaben der Erledigung harren, so läßt sich nichts versprechen. Zudem ist von mir in zwei Artikeln der einstigen Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft das Problem des Jephtha erörtert worden, allerdings auch hier mit dem klar ersichtlichen Resultat, daß die heutige Musikwissenschaft den eigentlichen geistigen Problemen mit einer Scheu aus dem Wege geht, die etwas Beschämendes für das deutsche Geistesleben an sich hat. So hat auch Max Seiffert in seiner dramatisch trefflichen Bearbeitung die notwendige Problemvertiefung, die sich durch die richtige Übersetzung des englischen Originals eigentlich von selbst ergibt, unterlassen und bleibt dort stehen, wo wir vor 50 und mehr Jahren schon waren. Geradezu gewarnt sei aber vor der geschickt in die Welt lanzierten Bearbeitung Stephanis des Werkes, die, in einem Wort gesagt, mit Morell und Händel so wenig zu tun hat wie der Komponist Stephani mit Händel. Gegen diese von Anmaßung zeugenden und dabei unnötigsten Eingriffe in erhabenste Meisterwerke kann heute, wo gerade Händel wieder seine große Rolle zu spielen beginnt, nicht energisch genug Stellung genommen werden. — Auch solistisch stand die Aufführung im ganzen hoch. Eine geradezu rührende Iphis gab Fr. Peiseler-Schmutzler, die sich mit einer Innigkeit in diese herrliche Mädchengestalt hineingelebt hat, daß man sich diese Rolle kaum ausdrucksvoller gesungen denken kann. A. Kohmanns (Frankfurt) Jephtha stand in dramatischer Beziehung außerordentlich hoch, man hat da einen Tenor vor sich, der weiß, worauf es ankommt. Auch die übrigen Solisten seien mit starker Anerkennung genannt: Frl. H. Ellger als Storgé, Dr. H. J. Moser als Hamor und R. Gerhardt als Zebul. Fürwahr, es war ein denkwürdiger Abend, wieder zeigend, daß Straube einer unserer allerersten Händeldirigenten ist und daß zu Händel nun einmal ein „Kopf" gehört, wenn's zu Händel würdigen Aufführungen kommen soll. A. H.

* *

Der elegischen Betrachtung der Klavierabend-Programme in der vorigen Monatsschau soll in dieser eine nicht minder elegische ihrer Abfassung als „Introduktion" gewidmet sein. Ich lege einige Programme vor mich hin. Da steht: Debussy, „Feux d'artifice", „Bruyères", oder: M. Ravel, „Alborado del grazioso", oder von demselben: „Gaspard de la nuit" (1. Ondine. 2. Le gibet. 3. Scarbo), oder: S. Prokofieff, „Toccata" — Sechs (sic!) visions fugitive (sic!), oder: Liszt, „Il Pensieroso" (sic!), oder: Glazounow, Sonate B-Moll. Nun frage ich zunächst: wie viele Hörer wissen ohne fremdsprachiges Taschenwörterbuch — man muß sich ja wohl bald ein französisches für die Klavierabende einstekken! —, daß die beiden Debussy (aus dem in Deutschland so gut wie unbekannten zweiten Heft der 24 Préludes) „Feuerwerk" und „Blühende Heiden" heißen, daß Ravels „Alborado", ein größeres Seitenstück zu Debussys „Abend in Granada" (Préludes, I), in den „Miroirs" steht, daß die drei Gedichte „Gaspard de la nuit" von Aloysius Bertrand sind, und daß die Ondine eine Schwester unsrer deutschen Wasserfrauen (Undine, Melusine) darstellt, „Le Gibet" der Galgen heißt, daß diese zweite und die dritte Nummer („Scarbo", ein gespenstischer häuslicher Kobold) zwei grausige E. T. A. Hoffmannsche „Nacht- und Spukstücke" bedeuten, bei denen man erst erkennen kann, wieviel das Verständnis der Musik von dem des poetischen Vorwurfs unter Umständen bei den Modernen abhängt — denn wer rät im „Galgen" auf die mit entsetzlicher ostinater Eintönigkeit durch das ganze Stück tönende B auf eine Kirchenglocke der fern am Horizont im blutroten Abendschein verdämmernden Stadt? Dann ärgere ich mich über die greulichen grammatikalischen Schnitzer (visions fugitive, Pensieroso). Dann aber vor allem über die „Schlamperei" mit den Angaben von Tonarten und Werkzahlen. Warum fehlen sie fast immer da, wo sie am nötigsten wären: bei modernen Werken? Welcher Musikalienhändler oder Sortimenter weiß, wenn sein dicker „Hofmeister" versagt, wo er Ravels „Alborado", Debussys „Feux d'artifice" usw. zu suchen hat, von neuen zeitgenössischen deutschen Klavierwerken ganz zu schweigen?! Da spielt Friedman als Neuheit ein „Rigaudon". Der Komponist hat aber drei Klaviersuiten mit Rigaudons geschrieben. Welches ist es nun? Die Werkzahl fehlt; aber auch die vielleicht einen Anhalt gebende Tonart. Resultat: Verdruß, Zeitverlust und resignierter Verzicht beim Musikalienhändler. Der langen Rede kurzer Sinn: viel sorgfältigere Aufstellung und Redaktion — und am besten auch Korrektur — der Programme, Angabe von Tonart (bei größeren Werken oder mehrfach von demselben Komponisten geschriebenen Stücken) und Werkzahl, möglichst auch Angabe des Verlags bei neuen oder unbekannten Werken, Übersetzung aller fremdsprachigen Haupt- und Untertitel, möglichst mit einigen kurzen Erläuterungen über zugrundeliegende Stoffe, Gedichte uw., und, namentlich bei zeitgenössischen Komponisten, Angabe von Geburtsjahr und -stadt. Man ahnt nicht im geringsten, welche entsetzliche Unwissenheit über die Landsmannschaft vieler moderner Komponisten im Publikum herrscht! Daß man aus Svendsen oder Sinding einen Dänen, aus Palmgren oder Sibelius einen Schweden, aus Mac Dowell einen Max Dohwell, aus Bartók einen Tschechen, César Franck einen Flamen macht, ist noch gar nichts! Einigermaßen sicher ist man ja nur bei den Russen, sofern wenigstens ihre Namen auf -off, -eff und -ieff endigen. Doch schon bei den Polen, Tschechen und Ungarn wird die Sache brenzlich, und ob die Herren de Falla und Turina Spanier oder Italiener sind, wer von den Hörern weiß das? Wer kommt bei Cyrill Scott nicht auf den Gedanken, daß er — ganz wie der Großfürst — ein Russe und nicht ein Engländer ist? Und — Hand aufs Herz! — wie viele im Publikum eines Klavierabends wissen, welcher deutsche oder deutsch-österreichische Landsmann ein Joseph Haas, Rudolf Peters, Egon Kornauth, Julius Weismann, ja, selbst ein Arnold Schönberg ist? Die Kritik hat in der Regel ihren „Riemann" zum Nachschlagen auf der Redaktion; der Laie aber hat nur sein alles verschweigendes Programm. Doch selbst die Kritik kriegt oft eine falsche telephonische Auskunft von der Redaktion. Denn als z. B. mal meine zweite (nordische) Klaviersonate in irgendeiner süddeutschen Stadt gespielt wurde, bekam ich von einem

übrigens ausgezeichneten Referenten einen gar sanften Tadel ob meiner nordischen Ambitionen: „Wenn man aus Erxleben bei Magdeburg stammt...“ Nun frage ich: wer stammt aus Erxleben bei Magdeburg?... Und endlich noch ein guter Rat an alle Konzertpianisten: stelle niemals die modern-zeitgenössische Gruppe an den Schluß! Es nützt sonst den armen Zeitgenossen gar nichts, denn infolge einer rätselhaft ansteckenden Massensuggestion laufen dem Pianisten sonst Presse und Publikum unweigerlich vorher davon!

Nach dieser allmählich ins Heitere aufgehellten elegischen Introduktion gebe ich nun — in unsrer, sich prinzipiell von der tageskritischen unterscheidenden — Art einen raschen Überblick über das Leipziger Klavier- und Kammermusikleben im November. Die Ausbeute an Seltenem oder Neuem war wieder überaus gering, und solange die große Presse unsre Pianisten und Kammermusiker nicht einfach durch Übergehung im andren Falle zwingt, wenigstens ein neues, zeitgenössisches Werk in ihre Programme aufzunehmen, ist darin keine Änderung zu erwarten. Klaviersonaten hörte ich von Ansorge op. 1 (Dorothea Braus), Scriábin op. 30 Fis-Dur (Josef Langer), Glazounoff op. 74, B-Moll (Leo Sirota). Namentlich der Vergleich der beiden Russen*) lohnte: Scriábin zweisätzig, im ersten Satz tief aus Tristans Landen kommend und für diesen größten modernen russischen Klavierkomponisten typisch in dem unmittelbaren Nebeneinander seiner beiden Welten: einer seraphisch-zarten und weiblichen, einer orgiastisch-dramatisch-ekstatischen und männlichen. Glazounoff dagegen der auf Chopin gegründete Typus der russischen brillanten Pianisten- oder Virtuosen-Sonate, von ausgezeichneter und gelehrter akademischer Arbeit, mit einem sehr schönen ersten Satz. Einen dreiteiligen Zyklus mit ausschließlich zeitgenössischen modernen Violinsonaten wagte das feinsinnige Ehepaar Paul Otto und Catharina Möckel (Stuttgart). Wie in der „Musikstadt“ Leipzig nicht anders zu erwarten, wenn's etwas Neues und Modernes zu hören gibt, vor zweidrittel leerem Saal. Ihre Programme waren im deutschen Teile stark süddeutsch gefärbt (Reger, Hindemith, Weismann, Haas, Peters), und hier freute ich mich im ersten Abend an dem warmblütig-melodischen Talent des jungen Rheinländers Rudolf Peters und seinem klangschönen, natürlichen Musizieren in der Sonate G-Dur, wie an unsres musikalischen Spitzweg Joseph Haas' reizender Suite „Grillen“. Beide wahren einen glücklichen und sonnigen Teil von Brahms' und Regers Erbe. In den Klavierabenden war von deutschen klavierschaffenden Zeitgenossen leider nur der Unterzeichnete mit seinem Präludium, Intermezzo und Fuge in C op. 73 (Günther Homann [Erfurt]) vertreten. Wie gerne möchte er anderes berichten! Im übrigen war natürlich das Ausland Trumpf. Balakireffs enorm schwieriges Virtuosen- und Kraftstück der orientalischen Islamey-Fantasie gab es gleich zweimal (Richard Byk und Sirota) zu hören. Wie verblaßt wirkt heute doch schon dieser kraftmeiernde Lisztsche Fantasietypus! Borowsky brachte wieder den neuesten Russen S. Prokofieff mit (Toccata in Uraufführung), und man ergötzte sich weidlich an diesem kurzweiligen, unschädlichen, rhythmisch lebendigen und naiven russischen Expressionismus, der innerlich so ganz einfach und gesund ist und so gar nichts vom letzten überfeinerten Scriábin hat. Der Amerikaner Harold Henry erinnerte mit einem seiner groß entworfenen „Seebilder“ zu Dank daran, daß der naturbeseelte amerikanische Neuromantiker Edward Mac Dowell zu gleich schwerem Unrecht auf unsren Klavierabend-Programmen fehlt, wie der ihm wesens- und artverwandte norwegische Edvard Grieg. Byk trat auch für den ersten, in hübschen Naturidyllen hell und spielerisch bewegten Tschechen Josef Suk ein. Das Davissonquartett, vorbildlich in dem künstlerischen Ernst seines Strebens und in seinen stilvollen Programmen, stellte in seinem hochverdienstlichen zweiten Modernen Abend zwei, in ihrem französischen Vaterland zwei bereits klassisch gewordene Kammermusikwerke zur Diskussion: das erste Streichquartett (G-Moll) von Debussy und das Klavierquintett (F-Moll) von César Franck. Der frühe Debussy überraschte freudig: wie viel Leben, Wärme und Empfindung, wie verhältnismäßig einfach noch die Harmonik, wie thematisch streng einheitlich in allen vier Sätzen, wie edel, zart und elegisch beseelt im langsamen Satz! Franck bleibt immer der französische Brahms: großflächiger Monumentalstil von fast allzugroßer Breite der Form. Wie muß dieser große, edle und gütige Künstler im Leben gelitten haben! Wie adlig, schwerblütig, tief ist das alles empfunden! Aber der Menschheit ganzer Jammer packt uns dabei an, und es ist keine Erlösung aus dem schrecklichen Seelenleiden. — Der vorzügliche Otto Volkmann (Magdeburg) saß am Flügel; Erna Hähnel-Zuleger rundete das schöne Programm durch nicht minder schöne Liederspenden (Sekles, Moussorgsky) ab. — Einen schwedischen Abend des Stockholmer Kjellström-Streichquartetts mußte ich leider durch Krankheit versäumen (Quartette von Berwald, Kallstenius, Stenhammar).

Zum Schluß noch einiges über die bedeutendsten pianistischen Persönlichkeiten dieses Monats — abgesehen natürlich von Friedman, Lamond usw. Unter ihnen hat sich Alexander Borowsky (Moskau) als eminenter technischer Könner allerersten Ranges und ungeistiger, robuster Musiker von objektivierender Zurückhaltung, stumpfer, schwerflüssiger Farbengebung — wie ist es möglich, daß die Berliner Presse ihn sofort den modernen „großen Meisterspielern“ einreihte! —, der Südrusse Leo Sirota (Wien) als technisch gleich eminenter, kalter und unpoetischer Virtuose der typischen Busoni-Schule ohne Seele, Klangsinn, Gestaltung und Sensibilität, als eine glänzend geölte technische Maschine, der Wiener Richard Byk (Dresden) als nervös-feinnerviger und poesievoller Lyriker von „Friedmannisch“ weichem, duftigem und zart beseeltem Anschlag und sehr bedeutender, flüssiger Technik, also als ausgezeichneter Chopin- und moderner Spieler eingeführt. Als sinniges Talent von der innerlichen Art ihres Lehrers Ansorge führte sich erneut die Heidelbergerin Dorothea Braus (Berlin), als feurig-temperamentvoller, vorläufig noch fast ganz aufs Kraftspiel gesunden Sturms und Dranges gerichteter Virtuose Josef Langer (Leipzig) ein, während Josef Pembaurs Meisterschule nach Fritz Weitzmann noch den nach Gestaltung und Technik vielversprechenden jungen Sigfrid Grundeis (Leipzig) ins Feuer schickte.

Das zweite Konzert des Leipziger Tonkünstlervereins zeigte in geradezu erschreckendem Maße, daß ihm ein kritischer Kopf, ein geistiger Führer fehlt. Wer ist verantwortlich für seine Programme? Nach welchem sachlichen Plan und Ziel werden sie aufgestellt? Wer sichtet das im Manuskript oder Druck angebotene Material? Wer..., doch fragen wir lieber nicht weiter — wir hätten noch ein Dutzend weiterer Fragen —, betonen wir nur, daß die Form öffentlicher Konzerte für seine Veranstaltungen bei derartig unzulänglichen Programmen und — teilweise — Ausführungen ihr sehr Bedenkliches und Gefährliches hat, und überblicken wir kurz die wieder sehr geringe künstlerische Ausbeute dieses Abends. Die jungen Schaffenden der eigenen Stadt voran! Da zeigte Paul Hungar in einer Romantischen Suite für Cello und Klavier von neuem seine schwerblütig und leidensvoll verinnerlichte Natur, deren vornehmer und persönlicher musikalischer Stil auch satztechnisch die Brahmssche Grundwurzel seines Schaffens harmonisch frei und modern, doch nicht atonal, abwandelt und formal durch „sprechende“ rezitativisch-

*) Im Verlage von M. P. Belaieff, Leipzig.

improvisatorische Elemente auflockert. Schade nur, daß die Suite erfinderisch im weiteren Verlauf bei weitem nicht das hält, was ihr ergreifend schöner Anfangssatz (In memoriam) verspricht, und sich durch allzu große Breite und einen zarten getragenen Schlußsatz (Romanze) selbst um alle Schlußwirkung bringt. Die Violinsonate (A-Dur) von Fritz Reuter dagegen langt nicht mal zu einem sächsischen Dialektdichter. Denn es wäre schlimm, wenn der seelisch so entsetzlich flach und banal, so salon- und opernmäßig aufgeputzt, so formal und modulatorisch zerfahren, so konventionell-„virtuos" im Klavierpart in 1860er Harmonik musizierte! Derlei Dinge gehören nicht in den Konzertsaal, sondern in die Schulstube. Die Gesänge für Alt des früheren Münchner Generalintendanten Clemens von Franckenstein, die zum Bilde des vornehm, aber ein wenig schwerflüssig und künstlich exotisierenden Schaffens des „Rahab"-Komponisten nichts Neues hinzubrachten, gehörten dagegen in einen Liederabend; für ihren Vortrag im Leipziger Tonkünstlerverein lag keine zwingende Veranlassung vor. Blieben also zwei wirklich fesselnde Hindemith aus op. 8 für Cello und Klavier, ein warmblütiges und klangschönes Phantasiestück und die kecke und witzige exotische Groteske eines Capriccio, zwei Stücke, die den jungen rheinischen „kommenden Mann" noch in der Entwicklung vom süddeutsch aufgehellten Brahmsstil zum Expressionismus zeigen.

W. N.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Der musikalische Rückblick auf den Monat November zeigt zunächst das Jubiläum des Deutschen Opernhauses. Zehn Jahre fleißigster, ernsthaftester Arbeit und die ihr entsprechenden Erfolge! Künstlerisch wenigstens, denn materiell steckt auch dieses Institut tief im Jammer der Zeit. Als Festvorstellung gab man Fidelio. Vorher hatte man Aida herausgebracht. Es war szenisch eine überaus glänzende Première und musikalisch ebenfalls rühmenswert. In den ersten Bildern zwar wurde man deprimiert: da witterte man Abfall von der guten Tradition — der Geist modernster Afterkunst ging mit seinen ewigen Treppenwitzen um. Der wurde denn freilich weiterhin negiert. Zu streiten nun, ob all die bunte Pracht „echt", also historisch richtig sei, ist müßig, denn auf dem Forum des Ägyptologen hält das ganze Textbuch nicht stand. Angesichts dieses Umstandes kommt es auch bei der Inszenierung auf einen Sack voll Unmöglichkeiten nicht an. Zudem ist die Bühne kein kulturhistorisches Kolleg und die Meiningerei glücklich überwunden. Zum direkten Blödsinne darf man natürlich nicht gelangen. Das sollte die sogenannte Große Berliner Volksoper bedenken, die mit einer „großen" Oper nichts, mit einer richtigen Schmiere aber viel gemein hat. Sie versündigte sich im November an Don Pasquale, Fidelio und an der Walküre. Zu den Premièren wieder berühmte Gäste, hinterher wieder die fragwürdigsten Besetzungen. Die Kritik läßt sich da aber dennoch nicht zum Besten halten; sie kann nur nicht so, wie sie wohl möchte, weil ihre Presse vorher auf den Schwindel mit der großmäuligsten Reklame hineingefallen war. Gleichwohl werden die ernst zu nehmenden Kritiker — es gibt in Berlin leider auch sehr viel andere — so deutlich wie möglich. So las man im „Tag" über die Walkürenpremière folgendes: Man kann es dem Spielleiter durchaus nachfühlen, wenn er bemüht ist, sich von der Schablone freizumachen, nur muß er sich bei Neuerungen immer vor Augen halten, was der Schöpfer des Kunstwerkes gewollt hat. Und Wagner hat sicherlich nicht gewollt, daß die Fricka in einem knallgrünen Kleid, Wotan in einem gelben Schlafrock mit aufgekrausten Ärmeln, Hunding in einem schwarzroten Aufzug erscheint, der eher für einen wildgewordenen Tscherkessen als für einen nordischen Helden paßt. Wagner hat sich auch — das beweisen die Aufführungen in Bayreuth — die Lenzesnacht nicht mit dunkelviolettem Himmel gedacht, und es lag nicht in seiner Absicht, daß den handelnden Personen andauernd ein Lichtschein folgt." Besonders übel wurde dem Fidelio mitgespielt, von dessen vorgeschriebenem, so überaus charakteristischem Bühnenbilde im ersten Akte überhaupt nichts blieb. Auch hier war die Treppe alles. Auf ihr und der sie abschließenden Mauerzinne spielten sich die wichtigsten Vorgänge ab. Sogar die Gefangenen mußten da hinauf. Sie waren so wunderlich postiert und kostümiert, daß man eher an den Chor einer attischen Tragödie dachte. Und in der Kerkerszene wieder an ein oberbayrisches Bauerntheater, wo ja auch Ritterstücke mit Mord und Hungerturm gar schauerlich agiert werden. Man vergegenwärtige sich nur folgendes Stückchen: in der Mitte der Bösewicht Pizzaro, vor ihm Fidelio mit angeschlagenem Revolver — denn so ähnlich sah das kleine Schießeisen aus —, hinter ihm Rocco als „Mann in den besten Jahren" mit zum Totschlagen ausholender Spitzhacke, und das als regungsloses „lebendes Bild" während der vollen Dauer des Trompetensignales! Es war einfach brüllend. Hier gibt es aber auch zustimmende Kritiker, die freilich zu den „anderen" gehören. So faselt einer im „Westen": „Die Große Volksoper hat sich durch die Vereinfachung des Bühnenbildes bis zur stilisierten Flächenwirkung herab vor eine gewaltige Aufgabe gestellt. Sie will die Oper ihres Charakters als ein musikalisches Ausstattungsstück, zu dem sie hauptsächlich ein Meyerbeer in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entwürdigt hatte, wieder entkleiden und den Schwerpunkt der Darbietung auf das musikalische Gebiet verlegen." Man sieht, in der Operngeschichte ist der „Herr Kollege" nicht allzusehr beschlagen; sonst würde er wissen, daß die Oper als Prunk- und Ausstattungsstück im Glanze fürstlicher Hochzeiten und Festlichkeiten hochkam, schon im 17. Jahrhundert, also lange vor ihrer „Entwürdigung" durch den armen Prügeljungen Meyerbeer. Und „der Schwerpunkt der Darbietung im musikalischen Gebiete", hier, ausgerechnet in der Großen Berliner Volksoper? Na, ich danke. Es gibt eben in Berlin nicht nur zweierlei Sorten Kritiker, sondern auch zweierlei Sorten Ohren, und da ist die andere Sorte am längsten. Wie weit man in jenem Operninstitute von dem entfernt ist, was man wohl Stilgefühl und ästhetische Einsicht genannt hat, zeigt auch der Unfug mit der großen Leonorenouvertüre, die man als Verwandlungsmusik zwischen den beiden Bildern des zweiten Aktes spielte, also als Rekapitulation der Kerkerszene, womit sich schon vor Jahren die königliche Oper unter Hülsen so unsterblich blamierte. Das übertraf also noch Zumpe, von dem ich sie in München nach dem Schlusse des ganzen Stückes, als eine Art Epilog hörte. Beethoven hatte richtig erkannt, daß der Koloß nicht zur Oper paßte, und ihn deshalb durch die E-Dur-Ouvertüre ersetzt. Seinen wohlbegründeten Willen soll man respektieren. Wenn man in der Berliner Volksoper aber durchaus den viel zitierten Schritt vom Erhabenen ins Lächerliche machen will, dann spiele man *vor* der Kerkerszene auch noch

die sogenannte erste, in Wahrheit die dritte, die in Beethovens Kreise „zu leicht“, d. h. zu flach befunden wurde. Übrigens ist hier etwas zu preisen: der Trompeter blies sein Signal, wie es Beethoven vorgeschrieben hat, also ohne das Accelerando in der Mitte, das hier moderne Modedirigenten hineingepfuscht haben. Wie nun diese sogenannte Große Volksoper sich durch namhafte Gäste eine Größe zu geben versucht, die sie nicht im entferntesten hat, so drückt sich die Staatsoper durch fragwürdige Gäste auf eine Stufe hinunter, die sie denn doch trotz alles Niederganges im allgemeinen noch nicht erreichte. So trat ein ausländisches (natürlich!) Frl. Mabel Garrison als Rosine in Rossinis Barbier und in der Titelrolle von Verdis Traviata auf, das seinen Mangel an jeglichem Spieltalent und an einigermaßen hervorragender Gesangskunst durch valutakräftige Toiletten zu ersetzen versuchte. Die Barbiervorstellung bewegte sich aber auch sonst so sehr unter einer anständigen Durchschnittslinie, daß der zuverlässige Teil der Berliner Kritik aus seinem Befremden über eine solche Zumutung kein Hehl machte. Man kann dort für seine fünfhundert oder fünftausend Mark Entree glänzend hineinfallen, was übrigens schon in der königlichen Ära dieses steuerverschlingenden Kunstinstitutes nicht ausgeschlossen war. Eins muß man aber auch hier, wenn auch nur bedingt, loben: während man in der „Volks“oper jetzt mit vierzig Mark ausgegarderobt wird und nun auch das Deutsche Opernhaus dem schlechten Beispiele mit zwanzig Mark gefolgt ist, bezahlt man in der Staatsoper nichts für die Ablage seines äußeren Menschen. Wenigstens nichts offiziell, denn wer da nicht „nach Belieben“ einen Zehn- oder Zwanzigmarkzettel opfert, den lassen die holden Garderobedamen am Schlusse der Vorstellung stehen, bis er lahm wird. Früher, in der königlichen Ära, war die Annahme von Trinkgeldern strengstens verboten. Überhaupt, diese Nebenkosten! Als ich neulich jemand ein Konzertbillett schenken wollte, fragte er beziehungsvoll: „Und die Unkosten?“ Ja, die Rechnung: 60 Mark Fahrt — vorläufig, denn die Erhöhung auf 50 Mark für ein Billett steht bevor —, 20—50 Mark Garderobe, 15—20 Mark Programm, also mindestens 100 Mark! Aber die Leute müssen doch ungeheuer viel Geld haben: denn die Konzertsäle sind wieder „knüppeldicke voll“. Trotzdem keine ausreichenden Einnahmen. Das Philharmonische Orchester ist, gegenüber anderslautenden Gerüchten sei's gesagt, vorläufig nur für diese Saison über seine Existenzschwierigkeit hinweggebracht und wäre schon längst aufgelöst, wenn nicht einige Berliner Mäzene, die nicht genannt sein wollen, immer helfend eingegriffen hätten. Jetzt hat sich nun ein förmliches Konsortium gebildet, um die Gefahr weiterhin und möglichst dauernd abzuwenden. Das Blüthnersche Orchester hat für gut befunden, sich in Berliner Sinfonieorchester umzutaufen, denn es hat seinen Namen nur von dem Saale, in dem es am meisten spielt, nicht aber, wie immer gemeint wird, weil es von der Firma Blüthner abhängt. Als „Berliner Sinfonieorchester“ hofft es nun, den Existenzkampf besser führen zu können. Möge es ihm gelingen! Ein drittes Orchester, das des Tonkünstlervereines, lernte ich bei zwei abermaligen Aufführungen von Verdis Requiem kennen. Sie fanden bei Gelegenheit des Bußtages in der Garnison- und in der Paul-Gerhardt-Kirche statt und waren von Arnold Ebel, dem Vorsitzenden des Tonkünstlervereines unternommen. Als Chor war der Scheinpflugsche mit der Schöneberger Liedertafel vereinigt. Unter den Solisten fiel Minna Ebel-Wilde durch ihre schöne, hell und ruhig strahlende Sopranstimme auf. Das geniale Meisterwerk hatte wieder ungeheuren Zulauf. Die Paul-Gerhardt-Kirche war so ausverkauft, daß viele Leute wieder nach Hause gehen mußten. Und doch war gerade am Bußtage Konzerthochflut! Brahms' Requiem ein paarmal, so vom Ochsschen Chore, vom Mengeweinschen Oratorienvereine, vom Petersenschen Chore aufgeführt. Die Singakademie erwarb sich um das Sgambatische Requiem durch dessen Wiederaufführung ein Verdienst. Natürlich fehlten auch die „beliebten“ alten Oratorien nicht. Dazu eine Anzahl Klavier- und Liederabende, Kammermusiken und Orchesterkonzerte. Drei fanden schon nachmittags um vier Uhr statt! Man schien an diesem Bußtage den Unterschied von einst und jetzt demonstrieren zu wollen, den Tanz auf dem Vulkane gegenüber dem „Sack und Asche“ der alten Frömmelei, die die hochweise Berliner Polizeizensur bewog, Volkmanns tragisches B-Moll-Trio am besagten Lamentiertage zu verbieten, eine Händelsche Opernarie — das „Célèbre Largo“ — aber als „geistliche“ Musik zu gestatten, ohne daß diese Blamage den „Musiksachverständigen“ (hört, hört!) des Herrn von Glasenapp irgendwie kompromittiert hätte. Ja, das nennt man reichshauptstädtischen Musikverstand! Aus besagtem Bußtagskonzertgewimmel aber hebe ich nur die zweite Veranstaltung des Damenstreichquartettes von Therese Petzkow-Schubert hervor, die mit einem bestgeratenen Vortrage des Brucknerschen Streichquartettes begann. Von den anderen Kammermusikern aber den dritten Abend des Klinglerschen Streichquartettes, weil man dort das seltener gespielte F-Dur-Quartett von Schumann in einer so kongenialen Vollendung hörte, daß man die hier etwa interessierten Konzertgesellschaften auf diese Leistung besonders aufmerksam machen kann. Unser fleißiger und unverdrossener Geigenmeister Hjalmar von Dameck gab gleichfalls sein erstes Kammermusikkonzert. In selbigem machte er uns zunächst mit drei kleinen Stücken für Streichquartett und Kontinuo von Heinrich Isaac bekannt, die er auf der hiesigen Bibliothek ausgegraben hatte. Zuerst ein düsteres Adagio in D-Moll, betitelt „Der Schatten“; dann ein lebendiges Allegro in C-Dur, das mit dem Parteirufe der Mediceer „Palle“ überschrieben ist. Isaac war ja in Florenz Organist Lorenzos dei Medici, ehe er nach Innsbruck kam, und starb auch in der Blumenstadt am Arno. Das dritte Stück war ein Kanon in F-Dur über das Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen“, Isaacs populär gebliebene Melodie. Diese alten Sachen wirkten auf unsere modernen Ohren noch so außerordentlich, daß wir sie weiterempfehlen müssen. Über Mozarts Klarinettenquintett ging es dann in die Gegenwart, die zunächst durch eine einsätzige Manuskriptserenade in F-Moll für Klavier, Violine und Viola von Robert Kahn vertreten war. Das schöne Werk erfreute allgemein; es würde vielleicht durch einige Kürzungen noch gewinnen. Es ist auch für Klavier, Hoboe und Horn komponiert, d. h. nicht bloß arrangiert. Der Komponist spielte die Klavierstimme selber, dezent und echt kammermusikalisch, wie wir es von ihm gewohnt sind. Ebenso die des abschließenden Quintettes in B-Dur op. 5 von Sgambati. Das Hans von Bülow gewidmete Werk interessierte ebenfalls sehr, steht aber dem genialen Streichquartette seines Schöpfers nach. Mit einem seltenen Werke beglückte uns auch der Dirigent Alexander Selo, der im wesentlichen für die Russen eintrat, denn die saßen auch im November wieder obenauf. Es handelte sich um Mozarts Concertante für Bläserquartett (Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) und Orchester, das vom Berliner Sinfonieorchester und seinen Solobläsern ausgezeichnet gespielt wurde. Ferner interessierte das Programm des Pianisten Gottfried Galston. Selbiger war wohl zehn Jahre lang nicht in Berlin erschienen, darüber aber nicht in Vergessenheit geraten. Er begann mit eigenen Bearbeitungen von Stücken Grignys und Bachs. Nicolas de Grigny war um 1700 Domorganist in Rheims. Eine seiner Suiten kopierte sich Seb. Bach. Galston spielte

von ihm ein Präludium und Larghetto in A-Moll. Weiterhin auch noch zwei von ihm bearbeitete Sätze Durantes. Für die ältere Musik wirkt auch der junge Harfenist und Gitarrist Bruno Henze in seinen Konzerten. Dazu hat er gründliche historische Studien gemacht und auch eine kleine Studie über sein Instrument veröffentlicht. In seinem Novemberkonzert hörte man zunächst ein Trio für Flöte, Klarinette und Gitarre von einem J. Kreutzer, dann eine Sonate für Flöte und Gitarre von M. Giuliani, ferner Gitarrenduos von Sor und dem bekannten Diabelli, dessen Kammermusikwerke ja im allgemeinen vergessen sind. Inmitten der aufdringlichen Propaganda für die Moderne und das Ausland war der Rückgriff einiger Sängerinnen auf die wirkliche Kunst des vorigen Jahrhunderts ebenfalls warm zu begrüßen. So konnte man zweimal Schumanns Liederkreis hören: einmal von der bestens bekannten Sopranistin Kötsier und dann von Meta Glaß-Villaret, einer Sängerin mit guter Stimmenkunst und durchgeistigtem Vortrage. Altes und Neues, von Caccini bis Debussy, sang die immer noch große Künstlerin Gemma Bellincioni. Sie alternierte mit einem neuen Baritonisten Eric Oulton, der sich ihr gegenüber aber nicht zu behaupten vermochte. Auffällig waren neben den gewohnten altberühmten und neu auftauchenden Pianisten wieder die ungewöhnlich vielen Geiger. Von jenen spielte ein Herr Rudolph Reuter sogar Stücke von Mendelssohn und Henselt — von Henselt, von dessen klassischen beiden Etüdenwerken neulich sogar ein paar schon „berühmt" gewordene Pianisten nichts wußten, als ich die Rede darauf brachte!!

AUS HAMBURG

Von Bertha Witt

Nach dem glänzenden Abgesang des alten Musikjahres mit dem Brahmsfest eröffnete das neue mit einem nicht minder glänzenden Auftakt, der auch in musikalischer Beziehung Bedeutendes bietenden Überseewoche, um so mehr, als man bemüht war, im Rahmen einer rein wirtschaftlichen Veranstaltung auch über den Stand der Kunstpflege in dieser Stadt der Arbeit den fremden Besuchern Aufschluß zu geben. Und das Ergebnis war jedenfalls bedeutend. Im Konzertsaal ein glänzender Beethoven-Abend unter Abendroths Leitung, als Solistin die mit Recht so rasch berühmt gewordene Geigerin Alma Moodie; ein festliches Richard-Strauß-Konzert, das Strauß selbst Gelegenheit gab, eine Auswahl der besten seiner Schöpfungen, den Eulenspiegel, das Heldenleben unvergeßlich erstehen zu lassen, während Maria Olszewska Orchesterlieder sang; endlich eine überwältigende Wiedergabe von Berlioz' Requiem durch Alfred Sittard in der Michaeliskirche. Auch das Stadttheater, noch stärker beteiligt an den Musikleistungen dieser Zeit, räumte Richard Strauß einen Hauptanteil ein; bereits in der vorigen Spielzeit hatte man die künstlerischen Kräfte der Oper zugunsten Strauß' und einer Strauß-Festwoche zusammengefaßt; ergänzend zu vermerken wäre demnach nur das Erscheinen Strauß' am Dirigentenpult des Stadttheaters. Für uns war bei dieser festlichen Gelegenheit um so bemerkenswerter die Neueinstudierung der Zauberflöte, der der neue Intendant Leopold Sachse eine Aufmachung hatte zuteil werden lassen, wie man sie, nicht nur in technischer, sondern auch künstlerischer Vollkommenheit, eigentlich nur von einer modernen Musterbühne erwarten kann. Mozart würde zwar auch heute noch ohne einen Rahmen von der Pracht dieser Bühnenbilder auskommen; um so mehr braucht ihn die so oft mißverstandene Handlung Schikaneders, was um so mehr der Fall sein wird, je mehr das Geschaute, wie es hier der Fall war, stileinheitlich aus dem Werk herauswächst. Dem prächtigen Rahmen entsprachen die künstlerischen Kräfte, die ihn belebten und ergänzten.

Der Wechsel in den das Hamburger Musikleben als Hauptsäulen stützenden Konzerten hat sich — bei den Philharmonischen war das bereits vorauszusehen — glänzend ausgewirkt, und das Interesse für die Philharmonischen ist, seit Dr. Karl Muck sie leitet, derartig gestiegen, daß es sich äußerlich in einem „Ausverkauft" der Konzerte sowohl wie der Hauptproben dokumentiert; und das, ohne daß man noch nötig hat, nach der stützenden Hilfe eines berühmten Solisten zu greifen. Eugen Papst, der neue Leiter der Volkstümlichen Konzerte, hat sich indessen mit dem dankenswerten Versuch, je eines der dreimal wöchentlich stattfindenden Konzerte durch sinfonisches Gepräge und durch Mitwirkung guter Solokräfte auf ein höheres Niveau emporzuheben, bei dem sehr eifrigen Publikum der Opern- bzw. Walzer- und Operettenabende noch nicht sonderlich durchsetzen können, doch ist das nicht bezeichnend für ihn, sondern nur für die Beschaffenheit dieses Publikums. Den Wert seiner künstlerischen Bestrebungen lernt man noch um so besser würdigen, wenn man seine Auseinandersetzung mit der Neunten Sinfonie, mit Brahms' Requiem erlebte, die auch seinem musikalischen Können das günstigste Zeugnis ausstellte. Glanzvoll waren die Konzerte, mit denen Willem Mengelberg nebst seinem Concertgebouw-Orchester (Holländisches Musikfest) auch Hamburg beglückte; der Ruf dieser Künstler und die den Holländer auszeichnende Bevorzugung Gustav Mahlers ist bekannt genug, als daß man noch etwas hinzusetzen könnte. Neu, auch als Kunstgattung, und darum einer eingehenden Berücksichtigung wert, war Gerhard von Keußlers neues Werk „An den Tod", dem sich das Stadttheater-Orchester in seinem ersten Konzert zur Verfügung gestellt hatte. Keußler, der selbst dirigierte, nennt das Werk eine „Sinfonie mit dramatischem Monolog" und erreicht hiermit vielleicht gewissermaßen ein Endziel jenes Weges, den Beethoven mit der Neunten einschlug und den andere, etwa Mahler, fortsetzten. Als Bekenner einer gedankentiefen und ungewöhnlich hohen Lebens- und Weltanschauung, der er als dichterischer Könner bedeutenden Ausdruck gibt, wird man Keußler rückhaltlos anerkennen; als Musiker sucht er in seiner Kunst als dem bedeutenderen und ergänzenden Ausdrucksmittel neue Wege, die jedoch dem Wagnerschen Prinzip der sogenannten unendlichen Melodie ziemlich offensichtlich folgen — ein Prinzip, von dem man nicht mehr bezweifelt, daß es für die moderne Musik nicht das einzig Wahre sein kann. Daß Keußler die Form der Sinfonie in diesem Werk völlig umstößt, würde man als fortschrittlicher Musikmensch keineswegs ablehnen, wie denn jede neue Kunstform, sofern sie wirklich einen Fortschritt bedeutet, ihre Berechtigung in sich selber finden wird und muß; der sinfonische Grundgedanke scheint jedoch schon insofern aufgehoben, als in diesen eng zusammenhängenden Sätzen ein viel zu gleichmäßiger und übereinstimmender Stimmungskreis gewahrt ist.

Eine Art höhere Beteiligung am Hamburger Musikleben, die sie aus sich selbst heraus eigentlich nicht aufzuweisen hat, sucht sich jetzt die Volksoper zu sichern durch Gastspiele mehr oder minder bedeutender Künstler. Wir beschränken uns, nur die nennenswerten hervorzuheben, zunächst Richard Tauber, der sympathische Tenor der Dresdener Oper, der als Don José, als Alfred u. a. stimmlich vielleicht noch mehr als darstellerisch fesselte, dann Robert Burg, ebenfalls aus Dresden, und Aline Sanden, die uns ihre wohl nicht leicht zu übertreffende Carmen brachte. Aber die für eine Sängerin fast beispiellose Vielseitigkeit der Frau Sanden machte, hier wenigstens, den Eindruck, als wenn sie nur auf Kosten der Kunst gedeiht, und ihre

Carmen wurde höchstens noch von ihrer Tosca und Santuzza erreicht, während sie in einer im rein Lyrischen verankerten Gestalt wie Mignon eher enttäuschte. Doch Wunder über Wunder — Frau Sanden wußte auch im reinen Kunstgesang (Leonore im Troubadour) zu blenden, und ein solcher Aktionsradius, der diese Leonore, der Carmen und Mignon umfaßt, der Violetta und Tosca, Giulietta und Antonia einschließt, grenzt ans Fabelhafte. Eine Gestalt, wie sie hernach Mabel Garrisson von der Metropolitan-Opera New York aus der Violetta schuf, ist jedoch nur einer Künstlerin möglich, die sich, der Grenzen ihrer Kunst bewußt, innerhalb dieser Grenzen die völlige Auswirkung ihres Könnens sucht. Der Sieg Mabel Garrissons, die als Darstellerin über alle Vorzüge der Person, aber auch des Intellekts und der geistigen Führung, als Sängerin über ein Organ verfügt, das durch die Güte des Stimmaterials wie durch die Kunst der technischen Behandlung mit Recht als ein Wunder gerühmt wird, war denn auch unbegrenzt. Bemerkenswert ist, wie solche Kräfte, die von außen kommen, auch die inneren Kräfte der Volksoper beleben. Eine Tosca-Aufführung mit dem trefflichen Tenor der Berliner Staatsoper, Alexander Kirchner, ergab denselben Beweis; obwohl dieser junge Künstler das, was er zu geben weiß, erst eigentlich im letzten Akt zeigte. Last, but not least gedenken wir auch noch eines sommerlichen Rigoletto-Gastspiel von Heinrich Schlusnus. Diese bei aller Selbstschuld doch so sympathische Gestalt des Verdischen Narren haben wir nun schon von so vielen Vertretern über die Bretter gehen sehen, Schlusnus aber, gegenwärtig der berühmteste Bariton Europas, wird man auch hier die Palme reichen müssen; Darstellung und Gesang ergänzen sich bei ihm zu einer so in jeder Beziehung vollkommenen Leistung, daß sich ein Eindruck ergibt, der sich aus dem gegebenen Rahmen weit herausheben mußte.

Neuerscheinungen

Eccarius-Sieber, A.: Sechs Lehrgänge für den Klavierunterricht. 4. Auflage. 8°. 30 S. Berlin und Leipzig 1921. N. Simrock.

Niemann, Walter: Die Musik der Gegenwart. 18. bis 20. Auflage. Gr. 8°. 303 S. Stuttgart-Berlin 1922. Deutsche Verlagsanstalt.

— Brahms. Biographie. 11.—13. Auflage. Gr. 8°. 407 S. Stuttgart-Berlin 1922. Deutsche Verlagsanstalt.

Bekker, Paul: Klang und Eros. 2. Band der Gesammelten Schriften. Gr. 8°. 353 S. Ebenda.

Hauer, Josef Matthias: Deutung des Melos. Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit. Aus: Neue Musikbücher. 8°. 73 S. Leipzig 1923. E. P. Tal & Co.

Musikalische Volksbücher. Herausgeber Ad. Spemann. 8°. Stuttgart 1923. J. Engelhorns Nachf.
8. Siegfried Wagner: Erinnerungen. 154 S.
9. Max-Reger-Brevier. 150 S.
10. Willibald Nagel: Johannes Brahms. 164 S.

Besprechungen

Richard Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms. Leipzig 1922. Verlag von Breitkopf & Härtel.

Johann Gottlieb Naumann, weiland Kurfürstlich Sächsischer Oberkapellmeister und Hofkirchenkomponist, ist nur noch an wenigen Pflegestätten katholischer Kirchenmusik, so in Dresden, mit etlichen Kirchenstücken lebendig geblieben. Seine Opern sind längst vergessen. Und doch war seinerzeit gerade der Ruf des Opernkomponisten Naumann am weitesten verbreitet, frühzeitig schon durch Erfolge in Italien, dann durch seine Dresdner Tätigkeit und schließlich ganz besonders durch Reformopern, die für Stockholm, Kopenhagen und Berlin geschrieben sind. Engländer geht diesem Opernschaffen mit großer Gründlichkeit und ausgebreiteter Sachkenntnis nach und gibt damit einen wertvollen neuen Beitrag zur Operngeschichte. Übersichtliche Gliederung erleichtert den Gebrauch des Buchs. Zahlreiche und ausführliche Notenbeispiele im Text und in besonderem Notenanhang verdeutlichen das Musikalische. Den heutigen Leser wird mehr noch als die strebsame und mit ungewöhnlichem Formtalent begabte, in ihrer weich-bürgerlichen Art aber nicht eigentlich genialische Persönlichkeit Naumanns das Bild fesseln, das hier vom Schicksal der Oper in der Zeit zwischen Rokoko und Romantik, zwischen Hasse und Weber — um Dresdner Amtsvorgänger und -nachfolger Naumanns zu nennen — entrollt ist. Wie von neuneapolitanischen Anfängen durch Wandlungen und Vermischungen der italienischen Operntypen, durch französische, durch Glucksche Einflüsse hindurch zu neuen nationalen Strebungen, zur Vorahnung romantischen Wesens (unter anderm in großen leitmotivischen Zusammenhängen!) bis an die Schwelle des neuen Jahrhunderts fortgeschritten wird, das zu verfolgen ist von hohem Reiz. Eine zeitgebundenere Natur wie Naumann spiegelt jene allgemeinen Wandlungen des Zeitcharakters ja noch deutlicher wieder als ein überragendes Genie wie etwa Mozart. **Dr. Rudolf Steglich**

Albert Leitzmann, Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert. 2 Bde. Leipzig. 1921. Insel-Verlag.

Hiermit erscheinen Leitzmanns Beethovenbücher aus dem Inselverlag, die bisher getrennt veröffentlicht waren, zum ersten Male als geschlossenes Gesamtwerk. Das ist freudig zu begrüßen. Gehören seine Beethovenarbeiten doch zu den — leider recht dünn gesäten — gediegensten und sorgfältigsten Veröffentlichungen auf dem Gebiete überhaupt. Bei aller Einstellung auf das Verständnis weiterer Kreise trägt hier auch der Spezialist genug davon; so verdankt man Leitzmann beispielsweise die Feststellung der Quellen verschiedener von Beethoven angewandter Dichterzitate und manche sonstige feine Anmerkung. Bei den Briefen ist er möglichst auf die Urschriften zurückgegangen, die persönlichen Aufzeichnungen fußen gleichfalls auf den frühesten Quellen. In einem Anhang findet man alle ermittelbaren literarischen Werke aus Beethovens Bibliothek vermerkt. Daß eine Beethovenbriefausgabe ohne Irrtümer und Fehler nicht denkbar ist, weiß jeder, der mit den Schriftstücken des Meisters zu tun gehabt hat. Auch die sorgfältige Leitzmannsche ist natürlich nicht ganz

frei davon. Nur ein paar wichtige Dinge seien hier vermerkt:

Zu Bd. II S. 44: Daß Beethovens Gesuch um Anstellung beim Wiener Hoftheater nicht, wie auch alle anderen nachdenkenden Beethovenforscher gemeint haben, schon im Dezember 1806, sondern wirklich erst 1807, wie auch auf dem Blatte vermerkt, geschrieben ist, glaube ich bestimmt nachweisen zu können. Ich werde es an anderer Stelle tun. Hier würde der Nachweis zu weit führen.

Zu Bd. II S. 18: Der angebliche Beethovensche Kraftausdruck „Leipziger O(chsen)", der nachgerade zum geflügelten Wort erhoben worden ist, entpuppte sich mir bei einer kürzlichen Nachprüfung des Schreibens als eine recht harmlose Sache: Das angebliche O ist nämlich ein Beethovensches R. Die Stelle heißt einfach: „Was die Leipziger R(ezensenten) betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, sowie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist..." Daß es wirklich so heißt, erkennt man aus dem einen Monat früher (15. Dezember 1800) an den gleichen Adressaten geschriebenen Briefe: Hier kommen die „Leipziger Rezensenten" ausgeschrieben vor. Beethoven mußte also nach vier Wochen noch verstanden werden, auch wenn er das Wort abkürzte. Die beiden R entsprechen einander vollständig. Sie sind dem Anfangsbuchstaben des Wortes Ramperl im Faksimile des Beethovenheftes der Z. f. M. 1920 Nr. 24 (wo fälschlich auch „Lamperl" entziffert ist) ähnlich, doch verschwinden die Schleifen des Buchstabens so sehr, daß er sich in der Tat stark dem O nähert. Diese „Ochsen" sind gleich mit dem Erstdruck des Briefes in der N. Z. f. M. 1837 zur Welt gekommen, wurden von Schindler, Nohl, Thayer, Kalischer usw. (z. T. freilich mit Fragezeichen) übernommen und lebten bis heute lustig weiter. Einzig Kalischer war auf dem richtigen Wege, aber leider sah er den Wald vor lauter Bäumen nicht: Im Brieftexte schreibt er die überlieferte Lesart „Leipziger O (?)" hin, doch fügt er in den Anmerkungen die geradezu komisch wirkenden Worte hinzu: „Die richtigere Lesart scheint mir: ‚Leipziger R.' = Leipziger Rindviehe zu sein. So bezeichnete Beethoven die Leipziger Herren Rezensenten, die allerdings in der dortigen ‚Allgemeinen Musikalischen Zeitung' in der ersten Epoche seines Schaffens ein wunderliches Spiel mit diesem schöpferischen Geiste trieben..." Daß diese Deutung des R. ganz unbegründet und einzig auf die falsche frühere zurückzuführen ist, bedarf beim Gedanken an den einen Monat früher geschriebenen Brief keines Wortes weiter. Also: Beethoven hat die Ehre der Leipziger Kritiker nicht antasten wollen.

Zu Bd. II S. 206: Die in diesem Briefe vom 5. Februar 1825 bisher noch nicht befriedigend entzifferte (auf den Wiener Verleger Steiner bezügliche) Stelle liest Leitzmann: „ein Hauptflez und gar schuftischer Kerl". Das wäre gewiß eine treffende Lösung, wenn nicht — nach meinen Notizen — das „und" überhaupt fehlte und an dessen Stelle der Abteilungsstrich stünde. Die Deutung wird noch dadurch erschwert, daß in dem mit „Haupt" beginnenden Worte ein Stückchen von der ungefähren Länge einer Silbe abgerissen ist. Ich glaubte so entziffern zu müssen: „ein Haupt...z-ger schuftiger Kerl". Wer vermag weiter zu helfen?

Zu Bd. I S. 329 (Auszüge aus Breunings Buche „Aus dem Schwarzspanierhause") sei noch bemerkt, daß unter der von Beethoven empfohlenen Clementischen „Klavierschule" nicht der für einen Anfänger viel zu schwere Gradus ad Parnassum zu verstehen ist, sondern seine „Einleitung in die Kunst, das Pianoforte zu spielen", die etwa 1801 zuerst in England und bald auch französisch und deutsch bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig erschienen war.

Aber nochmals: Leitzmanns Beethoven ist von allen ähnlichen Veröffentlichungen die beste; er ist deshalb heute an allererster Stelle zu empfehlen. Dr. Max Unger

Heinrich Kaspar Schmid, Die Tänzerin (Capriccio), op. 39, für Klavier. Mainz und Leipzig, B. Schotts Söhne.

Den hausmusikalischen „Bayrischen Ländlern" (Z. f. M. 1922 Nr. 7) schickt der Leiter des Karlsruher Konservatoriums ein mehr konzertmäßiges Tanzcapriccio nach. Hallsteins hübsche Titelvignette (Schotts moderne Musik ist wirklich vorbildlich in ihrer aparten künstlerischen Aufmachung) läßt ein Rokoko-Tanzcapriccio erwarten. Schmids Capriccio ist aber ein modernes, mit überlegenem Können und Geschmack geformtes Mosaik lose aneinander gereihter stilisierter Tanzepisoden. Die bunt — manchem vielleicht beinah allzu unruhig-bunt — und transparent schillernde Harmonik, der Stil und Satz zeigt den, dem Münchner Thuillekreise entwachsenen Meister. Daneben aber spürt man deutlich die innige Liebe zu Schubert, Chopin, Schumann und Brahms. Und das ist auch diesem entzückenden, gleichsam in den Rahmen eines am Schluß wiederholten „Hauptsatzes" gespannten Capriccio vorzüglich bekommen. Solch gesund moderne, zart-lyrisch beseelte und aus beweglicher, gerade auch rhythmisch reicher Phantasie geborene, klangschöne und echte Klaviermusik, die vielleicht nur einen einzigen kleinen „Schönheitsfehler" — den kurz abbrechenden, verpuffenden Schluß — hat, sei herzlichst willkommen. Nun, ihr deutschen Konzertpianisten, wer spielt sie zuerst?... Dr. W. Niemann

Günther Ramin, Sonate C-Dur für Violine und Klavier op. 1. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Opus 1, dessen Jauchzen und Blühen uns so stark bestürmt, daß wir die rein stilistische Abhängigkeit des Klaviersatzes von der Orgel kaum erwägenswert halten. Jugend und Kraft paaren sich mit Enthusiasmus und durchpulst von Fülle und Leben rauschen die Eck-Sätze an uns vorüber, getürmt von einer Fuge am Schluß, die den Willen ihres Schöpfers kräftig spüren läßt. Weich und phantasievoll ist der zweite Satz, vielleicht weniger glücklich als die Ecksätze, da das Gefühlsmäßige hier und dort im Andrang zu zerfließen droht, wennschon es festgepackt sich wieder einfühlt, um schließlich in zartempfindsamem Ausdruck zu verhauchen. Diese Sonate dürfte mit Recht viel Freunde finden, einmal ihrer Frische wegen, zum anderen, weil ein Mann, der so jugendlich daherschreitet, wie in diesem Werk, unserer Sympathien sicher ist. E. Anders

Franz Philipp, op. 1, Lenau-Lieder für Altstimme mit Klavier, ursprünglich mit Streichquartett, Klarinette und Fagott. Ludwigsburg, C. L. Schultheiß. — Ein vollgewichtiges, viel versprechendes Opus I. Der Tondichter denkt durchaus polyphon, läßt die Singstimme oft mehr meditierend neben dem instrumentalen, die Hauptgedanken tragenden Tongewebe hergehen, um sie nur an gewissen Stellen als führendes Organ den melodischen Faden ergreifen zu lassen. Die Harmonisierung ist von vornehmstem Gepräge, zeigt tiefes Erfassen der vom schwermütigen Dichter heraufbeschworenen, meist düsteren Seelenstimmungen. Die originale Instrumentalbegleitung ist durchsichtig gehalten, erdrückt die Singstimme nicht, gibt der Stimmung durch die orchestrale Färbung eine ganz besonders charakteristische Ausprägung und Beleuchtung. Th. Raillard

—, op. 8, Fünf kleine Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier. Ebenda. — Ebenfalls treffliche Lyrik voller Reiz, bei edler Schlichtheit. Im dritten Lied geht die Stimmlage allerdings über die der mittleren Stimme hinaus.

—, op. 14, An Hans Thoma. Ein Lied, gedichtet von Kurt Karl Eberlein. Ebenda. — Das Lied ist von Thomaschem Geist durchweht. Die schlanken, klar laufenden

Melodielinien in Singstimme und Begleitung (Klavier), dazu die sonnige, kindliche, jugendfrische Thematik (das Wunderhorn) mahnen an die einfache, herb würzige, zum Herzen sprechende, echt deutsche Malweise des greisen Meisters. Man hat innige Freude an Wort und Ton. Th. Raillard

Karl Knochenhauer, op. 12—28, 5 Hefte, Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. Nürnberg, Meistersingerverlag Hugo Zierfuß.

Wie die Textdichtungen von Maria Wollwerth nicht vollwertig sind, sondern oft gar wunderlich auf erborgtem Kothurn daherschreiten, so enttäuschen auch die Kompositionen, die auf den ersten Blick auf Richard Straußsche oder Regersche Faktur hoffen lassen, recht schmerzlich. Es fehlt an jeder originalen Erfindung. Mit ganz verbrauchten, oft opernhaften Mitteln, wie z. B. im Lied „Leidenschaft" mit ganz verblaßten verminderten Septimenakkorden, werden Wirkungen angestrebt und — nicht erreicht. Dazu eine schwülstige, bombastische Klavierbegleitung, die durch äußerliches virtuosenhaftes Gepränge die Armseligkeit an melodischem und harmonischem Gehalt zu verdecken sucht. Es will sich beim Hörer keine Stimmung einfinden. Alles scheint gemacht, erpreßt, schwach. Nach dem göttlichen zündenden Funken sehnt man sich vergeblich. Die Modulation ist kümmerlich. Im Lied „Jugend" erscheinen eigentlich nur Tonika und Dominante von C-Dur und — welch großartiger Wechsel in der Mitte! — auch in C-Moll. Die hohen Herrschaften, denen die Lieder gewidmet sind, kann ich nicht beneiden. Th. Raillard

Kreuz und quer

Französische Musikzeitschriften. Von den französischen Zeitschriften, über die schon bei einer früheren Gelegenheit an dieser Stelle berichtet wurde, liegen mir drei zur Besprechung vor: Le Ménestrel, Le Monde musical und Le Courrier musical. Es ist außerordentlich bezeichnend für diese Zeitschriften (namentlich für die beiden letztgenannten), daß sich in ihnen das Musikleben nicht nur der Hauptstadt, sondern auch der Provinzen getreu widerspiegelt. Dabei ist es auffallend, daß weit mehr Nachdruck auf die Erwähnung und Kritik der reproduzierenden Künstler gelegt wird als auf das Schaffen der jungfranzösischen Komponisten. Eine Fülle von Theater- und Konzertreferaten tritt uns in einer jeden Nummer dieser Zeitschriften entgegen, die sich wie gesagt im weitgehendsten Maße auch auf die entlegensten Provinzen ausdehnen. (Die Berichte über das Straßburger Musikleben sind dabei in besonders wohlwollendem Tone gehalten.) Die größte Aufmerksamkeit unter den Virtuosen beansprucht das Trio Cortot-Thibaud-Casals, von dem die Kritik nur in den begeistertsten Worten zu reden weiß.

Eine Kunstgattung, deren Pflege den Franzosen von je her sehr am Herzen gelegen war, das Ballett nämlich, scheint auch heute in der vollsten Blüte zu stehen. Die bedeutendsten Balletttruppen, die augenblicklich in Paris die Hauptanziehungskraft ausüben, sind namentlich „Le ballet Cambodgien", die schwedischen und russischen Ballette (welche letztere der Courrier musical Nr. 11 als degeneriert bezeichnet). Vor allem aber ist es das Ballett „Paroley-Oukrainsky" der Chicagoer Oper, welches gegenwärtig das Pariser Publikum bezaubert. Erwähnenswert scheint mir zu sein, daß (Le Monde musical 11/12) Parsifal, Lohengrin und die Meistersinger im „Théâtre des Champs Elysées" in neuer Inszenierung mit großem Erfolge aufgeführt wurden. Auch von Amiens liegen ähnliche Berichte über erfolgreiche Aufführungen Wagnerscher Opern vor. Wie sehr diese Zeitschriften der Spiegel des musikalischen Lebens sind, beweist u. a. auch das große Interesse (besonders des Courrier musical) für organisatorische Fragen. Dabei werden in der Hauptsache die musikalischen Erziehungsanstalten Frankreichs eingehenden Besprechungen unterzogen, und zwar unter Berücksichtigung ähnlicher Institute des Auslands. Von wesentlicher Bedeutung für das französische Musikleben dürfte die Mitteilung (Monde musical 13/14) der Kommission der französischen Olympischen Spiele sein, wonach bei der im Jahre 1924 stattfindenden 8. Olympiade außer den üblichen körperlichen Wettspielen auch die Musik sowie die bildenden Künste mit ihren jüngsten Erzeugnissen sich beteiligen sollten.

Wie schon betont, nimmt die Würdigung der zeitgenössischen französischen Musik diesen rein praktischen und technischen Fragen gegenüber in all den genannten Zeitschriften einen verhältnismäßig geringen Raum ein. Im Mittelpunkt steht zweifellos die Schule Gabriel Faurés, dem am 20. Juni in der Aula der Pariser Universität unter dem Vorsitz des Präsidenten Millerand eine „nationale Huldigung" dargebracht wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde der Meister in einer Reihe mehr oder weniger wertvoller Aufsätze lebhaft gefeiert, unter denen der Aufsatz von J. Chantavoine (Ménestrel 24) über Fauré am meisten Positives zu sagen weiß. Er betont, daß Fauré sich in seinen künstlerischen Absichten auf absolut musikalischem Gebiete bewege, daß er musiziere lediglich um des sinnlichen Klangreizes willen und seinen Kompositionen weder philosophische Ideen noch malerische Vorlagen zugrunde lege: La musique elle-même et la jolie musique — das ist seine Losung. Von seinen Schülern und Anhängern, die in der Öffentlichkeit von sich reden machen, und die in ihrem künstlerischen Programm über den Meister noch hinausgehen, sind vor allem zu nennen: Maurice Ravel, Florenz Schmitt, Enesco, Ladmirault, ferner A. Roussel, Jean Cras (vgl. Monde musical 5/6), H. Woollet (ebenda 7/8), Louis Aubert, Roger Ducasse (ebenda 9/10) u. a. Charles Koechlin verficht die Grundsätze dieser neufranzösischen Schule durch das Wort und versäumt dabei auch nicht die Allermodernsten des Auslands, so A. Schönberg, mit in seine Betrachtungen hereinzuziehen (vgl. Ménestrel 11/22, Le monde musical 7/8).

Der musikalisch-literarische Ertrag dieser Zeitschriften ist nach all dem Gesagten begreiflicherweise gering. Die wertvollsten Beiträge liefert gewiß das Ménestrel, wo u. a. (Nr. 23) ein Aufsatz von A. Bochot über Massenet zu finden ist, in dem der Verfasser den Musiker und Dramatiker Massenet in knappen Zügen trefflich charakterisiert und bei ihm in seiner Eigenschaft als Dramatiker seinen Sinn für das Bühnenwirksame hervorhebt, die Vorliebe Massenets, durch möglichst scharf gezeichnete Gegensätze zu wirken. Etwas schwärmerisch erzählt R. Bouyer (Ménestrel 40/41) von César Franck, indem er behauptet, Franck habe Bach mit der Romantik versöhnt und das Werk Beethovens fortgeführt (!). Zwei hübsche Beiträge von Henri Curzon über Halévy (Nr. 37) und E. T. A. Hoffmann (Nr. 26) mögen noch genannt sein. In dem ersten schildert er Halévy als Vertreter der „grand opéra" und betont hauptsächlich seine Beziehungen zu R. Wagner. In dem zweiten bezweifelt er eine Möglichkeit der Neubelebung der Hoffmannschen Werke, und zwar aus dem Grunde, weil sein zum Phantastischen hinneigender musikalischer Gestaltungswille ihn keinen großen Wurf habe gelingen lassen. Die Aufsätze der beiden andern

Zeitschriften können wir getrost übergehen, sie bieten nichts von Bedeutung. Auffällig ist dabei nur die Willkür in der Wahl der Beiträge. So stehen Ausführungen über den gregorianischen Gesang und die Neumennotation (Monde musical 17/18) oder solche über Rhythmik und Metrik des bekannten Rhythmikers Landorney (Courrier musical 13) neben Besprechungen aktueller Konzertgrößen. Der Schwerpunkt der Zeitschriften beruht eben, wie schon eingangs betont wurde, in der Beleuchtung des französischen Musiklebens und nicht in der Qualität musikalisch-literarischer Beiträge. Dr. R. Gerber

Italienische Musikzeitschriften. Zu den bereits bei einer früheren Gelegenheit namhaft gemachten italienischen Musikzeitschriften hat sich noch eine weitere gesellt, deren hier kurz gedacht werden soll. Es ist die von dem bekannten Bologneser Musikgelehrten F. Vatielli gegründete und redigierte Zeitschrift „La vita musicale", die zu ihren Mitarbeitern nicht nur einheimische, sondern auch deutsche und französische Gelehrte zählt. Sie trägt vornehmlich wissenschaftlichen Charakter und liefert schon in dem einen bisher erschienenen Heft Beiträge von außerordentlicher Gründlichkeit und Sachlichkeit. Es ist dies um so mehr zu begrüßen, als die in Turin erscheinende „Rivista musicale" bis zur Stunde die einzige italienische Zeitschrift dieser Art war, die sich die wissenschaftliche Behandlung der Musik zum Ziele gesetzt hat. Auf den Inhalt dieser beiden Zeitschriften näher einzugehen, würde hier zu weit führen, liegt auch außerhalb des Rahmens unserer Aufgabe. Eigentümlich ist nur die Erscheinung, daß der in der Rivista der zeitgenössischen Kunst (Arte contemporanea) gewidmete Teil sich beinahe ausschließlich mit akustischen Problemen (reine und temperierte Stimmung) und mit musikalischer Ethnographie beschäftigt. Glaubt man vielleicht in Italien daran, die gegenwärtigen revolutionären Strömungen in der Musik dadurch begünstigen zu können, indem man auf dem Wege theoretischer Spekulation die Ausdrucksmöglichkeiten rein äußerlich entweder durch Erweiterung der Tonskala oder durch Anleiten bei der Musik primitiver Völker zu steigern versucht? Schwerlich würde man damit dem Hauptübel der modernen Kunst, dem Mangel an gedanklicher Produktivität, begegnen.

Unter den übrigen mir zur Verfügung stehenden Zeitschriften tritt der „Pensiero musicale" (Rivista di cultura popolare) durch sein Bestreben hervor, die musikalische Bildung der niederen Schichten des Volkes zu heben. In einem Leitartikel einer jeden Nummer wird dieses Problem behandelt und die Gesichtspunkte erörtert, unter denen eine von Erfolg begleitete Verbreitung klassischer Musik ins Auge gefaßt werden kann. Er tritt auf der andern Seite aber auch nachdrücklich für die Pflege der modernen Musik ein und bringt häufig Besprechungen italienischer Komponisten der Gegenwart, wie Pratella, Davicco, Alfano, Respighi u. a. Von den historisch orientierten Aufsätzen ist der von A. Bonaventura über die Anfänge der opera buffa, mit besonderer Berücksichtigung Jacopo Melanis und dessen comedia in musica „La Tancia", erwähnenswert, obwohl der Verfasser nichts sagt, was man nicht schon durch R. Rolland und H. Goldschmidt wüßte. Dankenswert sind die zahlreichen Notenbeispiele, die den Leser instandsetzen, sich das Aussehen dieser frühern opera buffa anschaulich vor Augen zu führen.

Eine weitere Zeitschrift „Il Pianoforte" läßt in der Wahl der Aufsätze wie überhaupt in der ganzen Ausstattung nichts von dem verlauten, was man eigentlich gemäß ihrer Benennung erwarten könnte. Abgesehen von einer regelmäßig stattlichen Anzahl von zum Teil recht ausführlichen Musikbriefen nicht nur italienischer Städte, sondern auch aus Deutschland, Frankreich, Belgien, Polen und sogar dem Balkan, sowie einer Fülle von Bücherbesprechungen findet man hier Aufsätze von bester Hand. So bringt das Maiheft eine Skizze des Engländers E. Dent, betitelt „La Poesia della Fuga" und von Vatielli eine Besprechung der neuen Josquin-Ausgabe, wo er u. a. mit Recht bedauert, daß alle Nationen Gesamtausgaben ihrer großen Künstler veranstalten, ausgenommen die Italiener, die nur, wenn es hoch kommt, große Pläne entwerfen, um sie bald nachher wieder fallen zu lassen. Dent behauptet in dem erwähnten Artikel, daß die Fuge diejenige Form sei, die zur Freiheit und Wahrheit führe (!). Er bemüht sich, zwei Typen der Fuge festzustellen, die er als akademische und romantische kennzeichnet, und versucht nun in der Folge, die Fugen der großen Meister seit Bach bis auf die Moderne in diese Typen einzureihen. Merkwürdigerweise läßt er dabei Reger ganz außer acht.

Von den Aufsätzen der „Musica d'oggi" ist von besonderem Interesse eine etwas geheimnisvoll gehaltene Mitteilung über das tragische Schicksal des regens chori der Sixtinischen Kapelle, Lorenzo Perosi (Juliheft), der am Tage nach der Krönung des Papstes Pius XI. von einem Wahnsinnsanfall ergriffen wurde und seither im Zustand geistiger Umnachtung von Freunden umgeben sich auf einem Landsitz aufhält. Perosi ist auch in Deutschland bestens bekannt, sein Anschluß an deutsche Musiker wie Bach, Händel, Schumann und vor allem Wagner ließ ihn als Dirigent der Sixtina, dem Tempel der klassischen italienischen Kirchenmusik, auf nicht geringen Widerstand stoßen. Die Vorboten der jetzigen Katastrophe zeigten sich bereits vor Jahren, zum großen Teil sind sie auf seine schwermütige Veranlagung zurückzuführen, die bei ihm immer mehr Zweifel an seiner eigenen künstlerischen Begabung erregten. Einen Aufsatz von A. Lancellotti (Juniheft) über das beliebte Thema: Beethovens Liebesleben können wir übergehen, dagegen möge zum Schluß noch auf die Ausführungen eines Anonymus hingewiesen sein, der die Pflege der Sinfonien Bruckners in nichtdeutschen Ländern erörtert. Er stützt sich dabei auf eine Besprechung des Franzosen Chantavoine und führt des näheren aus, daß sich Bruckner in romanischen Ländern deshalb nicht durchzusetzen vermöge, weil seine ungeheuere Expansionskraft, die sich schon in der Aufstellung des Themas äußert, und welche die sinfonische Form elastischer und biegsamer macht, sie stellenweise sogar überhaupt verneint, dem angeborenen Formalismus der Romanen zuwider sei. Zur allgemeinen Charakterisierung dieser Zeitschrift möge noch bemerkt werden, daß sie eine außerordentlich reichhaltige Liste von kurzen Inhaltsangaben einheimischer, deutscher, französischer und englischer Zeitschriften enthält, wie überhaupt beobachtet werden kann, daß die Bücherbesprechungen in all den genannten Zeitschriften einen verhältnismäßig großen Raum einnehmen. Dr. Rudolf Gerber

Paul Hielscher. Vor zwölf Jahren hörte ich in dem kleinen Brieg in Mittelschlesien zum erstenmal in meinem Leben Bachs Matthäuspassion unter Leitung von Professor Hielscher, dem Kantor an der Brieger Nikolaikirche und Dirigenten der Singakademie. Jene Aufführung war eines meiner größten Erlebnisse überhaupt. Mir geht noch heute ein heiliger Schauer durch die Seele, wenn ich daran denke. Wie das Orchester den Einleitungschor vorbereitete, wie qualvoll und gedrückt es das Thema begann und ausspann, wie peinigend der drängende und pochende Orgelpunkt wirkte, wie der Chor den Klagegesang erhob, der zweite Chor seine in tiefer Erregung hervorgestoßenen Schreie dazwischenwarf, um dann in das Klagelied einzustimmen, wie endlich über all das Getümmel hin, das den zur Richtstätte geführten Heiland begleitet, der Knabenchor das „O Lamm Gottes, unschuldig" herausgellte, das hat sich mit einer Intensität in mein Inneres hineingebohrt wie kaum etwas vorher oder nachher. Ein beträchtlicher Teil des Werkes war bereits aufgeführt, bis ich mich

von dieser unerhörten Einleitung so weit erholt hatte, daß ich wieder aufnahmefähig war.

Damals war ich überzeugt, daß nur das gewaltige Werk eine so tiefe Wirkung auf mich ausgeübt hatte, ebenso drei Jahre später, als ich in Brieg zum ersten Male die H-Moll-Messe hörte, die mich ebenfalls mächtig packte. Ich dachte mir damals: Wenn in Brieg mit so begrenzten Mitteln derartige Aufführungen möglich sind, was wirst du da erst in großen Städten erleben! Nun, ich hatte nachher Gelegenheit, in mehreren Großstädten eine beträchtliche Anzahl großer Bach-Werke unter Dirigenten von Ruf, ja von Weltruf, zu hören, doch wurde ich nie wieder innerlich derartig ergriffen wie bei den beiden Brieger Aufführungen. Da gab es technisch tadellose Wiedergaben, ausgearbeitet bis ins kleinste mit viel Fleiß und viel Wissen, doch — das wahre Leben fehlte.

Jetzt, nach fast 10 Jahren, führte mich das Schicksal wieder nach Brieg, und ich hörte am Abend des Totensonntags das deutsche Requiem von Brahms. Und jetzt weiß ich, daß die Wirkung der Konzerte der Brieger Singakademie einzig und allein der überragenden Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben ist, die den Dirigentenstab führt. Es geht etwas Faszinierendes von dem Manne aus, der Chor und Zuhörer völlig in seinen Bann zu ziehen versteht und vom ersten bis zum letzten Takt in Atem hält.

Das Requiem von Brahms wurde in der Nikolaikirche aufgeführt, einer riesigen gotischen Kirche, die weit über ein halbes Jahrtausend auf frohe und traurige Menschen herabschaut. Ich stehe auf dem Orgelchor des einen Seitenschiffs, das einen herrlichen Blick nach dem großartigen Prospekt der Hauptorgel hin gewährt, die 1731 erbaut und bisher noch nicht durch Renovationen verschandelt wurde. Zwischen mächtigen Pfeilern sehe ich hindurch, die kühn emporstreben und sich hoch oben in der Dämmerung verlieren. Noch einige Minuten und die Aufführung wird beginnen. Ich schaue hinab in die Kirche. Eine stattliche Zuhörerschaft füllt das Mittelschiff, Chor und Orchester haben im Altarraum Platz genommen. Kein Mensch denkt daran, die Zeit bis zum Beginn mit Geschwätz zu verbringen. Alle sind von der Weihe der Stunde ergriffen, die dem Gedächtnis der Toten gewidmet sein soll. Nun tritt die imposante Gestalt Hielschers vor das Dirigentenpult. Er läßt einen raschen Blick über seine Schar gleiten, erhebt die Hand, und das Werk beginnt. Und das Werk erfaßt mich, und alles um mich her versinkt. Nur das Werk spricht, man vergißt dabei ganz die Ausführenden. Und das ist das größte Lob, das man dem Dirigenten und seinem Chor spenden kann. Wie eindringlich deklamiert dieser Chor, wie erstaunlich frei geht Hielscher mit ihm um, und mit welcher Selbstverständlichkeit folgt er jedem leisesten Wink seines Meisters! Es wäre geradezu lächerlich, während einer derartigen Aufführung etwa mit gezücktem Bleistift dazusitzen und jedes Fehlerchen zu notieren, wie das unsere braven „Kunstpolizisten" immer so schön tun. Hier wurde ein Gottesdienst abgehalten, ein Gottesdienst, wie er durch Predigermund nur selten beschert wird. Wir Zuhörer schauten tief in uns hinein und hielten eine ernste Zwiesprache mit dem Tod, und noch jetzt klingt es in mir nach: „Denn unser Fleisch, es ist wie Gras" und „Herr, lehre doch mich, daß es ein Ende mit mir haben muß und ich davon muß!" Es ist etwas ganz Großes, was dieser Dirigent zu geben imstande ist.

Doch es wäre nicht in seinem Sinne, wollte ich noch viel über ihn sagen. Das Wichtigste habe ich wohl ausgesprochen. Er hat das Musikleben in dem kleinen Brieg zu hoher Entwickelung gebracht und damit den Beweis geliefert, daß Idealismus und Tatkraft anscheinend Unmögliches möglich machen können. Das Wort „unmöglich" existiert für Hielscher nicht. Hat er doch z. B. zur Aufführung der H-Moll-Messe, die in einem Saal ohne Orgel stattfand, ganz einfach eine Orgel von der Firma Schlag & Söhne, Schweidnitz, kommen und in die Theaterbühne einbauen lassen. Und vor der Aufführung am Totensonntag ist er tagelang treppauf, treppab gelaufen, bis er die beträchtliche Summe zur Anschaffung von 20 Zentnern Kohle beisammen hatte, die zur Heizung der Riesenkirche nötig sind. Es gibt doch noch Idealisten in unsern Tagen, wenn sie auch nur dünn gesät sind. Und nebenbei sei noch für die Leser in Mitteldeutschland erwähnt, daß es in dem dunklen Osten auch einige helle Punkte gibt.

Max Drischner

F o r s t. Durch den einmütigen Willen aller derer, die an dem Bestehen eines leistungsfähigen Orchesters ein künstlerisches Interesse haben, besonders auch durch die Initiative der Vereinigung der Kunstfreunde, scheint nunmehr die Existenz des Orchesters gesichert.

T ü b i n g e n. Durch den weiteren Ausbau der durch die Initiative von Prof. Dr. K. H a s s e geschaffenen Einrichtungen für den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität tritt diese Disziplin der Universität zur Zeit in ein neues Stadium. Auch eine Spezialbibliothek für das wissenschaftliche Seminar soll demnächst entstehen.

W a r e n. Trotz der seitens der Stadt gewährten Subvention hat es sich nicht ermöglichen lassen, die Zusammensetzung der Kapelle in der verpflichteten Stärke während der Wintermonate aufrechtzuerhalten, sodaß der Dirigent, Obermusikmeister a. D. H a u f e, sein Amt als städtischer Musikdirektor niedergelegt und die Kapelle aufgelöst hat.

B o n n. Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Bonn hat neuerdings der rheinischen Musikgeschichte besondere Aufmerksamkeit geschenkt. So ist eine Anzahl größerer Arbeiten entstanden, die, soweit sie noch nicht veröffentlicht sind, demnächst erscheinen werden. Es handelt sich um folgendes: Kölner Jesuitenmusik im 17. Jahrhundert; das Kölner Karnevalslied des 19. Jahrhunderts; die Melodik des Eifeler Volksliedes; Karl Breidenstein; Johanna Kinkel als Musikerin; die Burgsteinfurter Hofkapelle; Mendelssohn und das Rheinland u. a.

A l t e n b u r g. Auch die Existenz des Altenburger Landestheaters, eines der ältesten und künstlerisch höchststehenden der ehemaligen thüringischen Hoftheater, ist nunmehr aufs schwerste bedroht, dadurch, daß die Stadt sich außerstande erklärt, einen Teil der vom Staat Thüringen gekündigten Zuschüsse zu übernehmen. Im Jahre 1922 erhielt das Theater 3½ Millionen Mark Zuschuß, jedoch beträgt das Defizit bereits 15 Millionen. Bevor ein endgültiger Beschluß gefaßt wird, muß der Theaterausschuß nochmals über die Frage beraten.

W i e n. Die Theaterpreise wurden, da der Besuch infolge der hohen Preise immer mehr nachließ, um 20—25 Prozent herabgesetzt.

K a r t o f f e l s e g e n ü b e r e i n e m L i e d. Dem Notenschreiber des Komponisten K ö t z s c h k e gefiel beim Abschreiben des gerade im Steingräber-Verlag erschienenen Liedes: „Dein Name, Jesus, leuchte" für Gesang, Violine und Klavier- oder Orgelbegleitung dieses derart gut, daß er es einem Grafen A. in Schlesien sandte. Der Graf seinerseits war über das Lied so sehr erfreut, daß er dem Notenschreiber drei Zentner Kartoffeln ins Haus schicken ließ, was den Komponisten in einer brieflichen Mitteilung an den Verlag den zeitgemäßen Wunsch ausdrücken ließ, daß doch auch ein Komponist für jedes Lied drei Zentner Kartoffeln empfangen möchte. — Bei der Unmenge von Liedern, die auch heute noch geschrieben werden, ergäbe sich allerdings mit Leichtigkeit, daß unsere armen Komponisten bald die reichsten Kartoffelhändler in Deutschland sein würden.

Neues von Prof. Kalauer*). Zur Musiktheorie. Pausen müssen genau ausgehalten werden. Für die Zuhörer sind sie oft leichter auszuhalten als die Musik. — Tempi. Die bekanntesten sind: Allegro, Andante, Presto u. a. m. Sehr beliebt sind auch die Tempi passati. — Musikalische Definition des Kusses. Der Kuß ist der Schlußakkord eines Duetts mit Fermate und Wiederholung ad libitum. Der Vortrag erfolgt dolce con espressione oder auch con fuoco, der Stärkegrad schwankt vom gehauchten p über mf bis zum ff (Knalleffekt). Osm.

Ein neues Schlagwort für Kritiker. Ein junger Klavierkünstler fragte Professor S. nach seinem Urteil über sein Spiel. Der Professor konnte ihn nicht loben, mochte ihn aber nicht kränken, und so sagte er, ihm wohlwollend auf die Schulter klopfend: „Legitim, mein Lieber, immerhin schon legitim!" Womit jener, etwas verblüfft, aber nicht unzufrieden, abzog.

„Was soll das bedeuten, lieber Professor?" fragte ich.

„Wissen Sie nicht, was legitim heißt?"

„Freilich — rechtmäßig!"

„Na also. Sie müssen nur den zweiten Teil betonen: Recht mäßig! C'est le ton qui fait la musique!" Osm.

Bolschewistische Musikästhetik. Der Musikkritiker der bolschewistischen „Iswestia", der unter dem Pseudonym „Uriel" schreibt, erklärt in einem längeren Artikel, die ganze sogenannte klassische Musik sei für einen wahren Revolutionär wertlos. Bach, Haydn verkörperten die alte Feudalzeit, Tschaikowsky sei ein Komponist für Großgrundbesitzer, Schubert, Schumann und Chopin böten den Typus erbärmlicher Kleinbürger, Wagners Musik vollends sei nur für Junker und Schwerkapitalisten bestimmt. Höchstens Beethoven und Mozart finden Gnade vor den Augen dieses zielbewußten Kritikers, aber bei Mozart sei immerhin bedenklich, daß er der katholischen Kirche angehört habe. Was fehle, sei eine wahrhaft proletarische Musik, aus der man den Lärm der Fabriken, das Krachen der Kohlen, das Sprühen der Elektrizität heraushöre. — Es scheint, daß die bolschewistische Weltauffassung auch sehr gefährlich auf das Gehirn wirkt.

*) Eine größere Anzahl solcher musikalischer Schnurren und Witze enthält das in 6. Auflage erschienene Büchlein: Kalauers Musiklexikon, Steingräber-Verlag, Leipzig.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Leonce und Lena" von Büchner, Musik von Robert Müller-Hartmann (Köln, Schauspielhaus).

„Der Fächer", Oper von Ernst Kunz (Basel, Stadttheater).

„Die heilige Ente", Oper von Hans Gál (Dichtung von Lewetzow und Held) (Düsseldorf).

„Die Nachtigall", Oper von Alexander Lászlós (Budapest, Königliche Oper).

„Ilses Herz", Oper von Rudolf Karel (Prag, Tschechisches Nationaltheater).

KONZERTWERKE

Klavierkonzert mit Orchester Es-Dur (op. 31) von H. Pfitzner (Dresden, Staatskapelle).

„De profundis" für Orgel, gemischten Chor, Hörner, Trompeten, Posaunen und Pauken von Ernst Levy (Genf, „Liederkranz").

Fünf Orchesterstücke op. 16 von A. Schönberg (Neubearbeitung) (Leipzig, Gewandhaus).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Dieb des Glücks", Komische Oper von Bernhard Schuster (Wiesbaden, Staatstheater).

„Bauer Jakob", Oper von Oscar Nedbal (Brünn).

„Ritter Blaubart" von E. N. v. Reznicek (Prag, Neues Deutsches Theater).

„Katja Kabanova" von Janacek (Prag, Tschechisches Nationaltheater).

„Don Gil mit den grünen Hosen", komische Oper in 3 Akten von Carl Futterer (Freiburg, Stadttheater). (Spezialbericht folgt.)

KONZERTWERKE

Streichquartett von Fritz Brun (Bern, Kammermusikaufführung des Bernischen Streichquartetts).

Lieder von Kurt Singer (Berlin).

„Chaos", Chorwerk von Arthur Wolff (Text von Ernst Werner) (Berlin).

Rhapsodie-Sonate in C-Dur op. 20 von Lothar Windsperger (Mainz, 2. Kammermusikkonzert).

Quartett für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello op. 15 von Wilhelm Kempff (ebenda).

Streichquartett D-Moll op. 4 von Peter Schmitz (Meiningen, II. Kammermusikabend des Streichquartetts der Landeskapelle).

Sinfonietta für 10 Instrumente in F-Dur von August Weweler (Berlin, Kammermusikvereinigung der Kapelle der Berliner Staatsoper).

„Jamato", ein Liederkreis nach japanischen Dichtungen für Sopran und Orchester von Camillo Hildebrand (Berlin, Sinfonieorchester).

„Missa poetica" von Joseph Meßner (Heidelberg; deutsche Uraufführung).

Vierteltonquartett von Alois Haba (Berlin, Havemann-Quartett).

Streichquartett C-Moll von E. Reinstein (Zittau, Strieglerquartett).

Hölderlin-Lieder und sechs atonale Klavierstücke von Josef Matthias Hauer (Berlin, 3. „Melos"-Kammermusikabend).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Christelflein", Spieloper in zwei Akten von H. Pfitzner (Leipzig, Stadttheater).

„Die tote Stadt", Oper von Erich W. Korngold (Zürich, Stadttheater; Kassel, Stadttheater).

„Boris Godunow", Oper von Mussorgski (Wien, Volksoper).

„Tag und Nacht", sinfonische Suite op. 58 von Josef Haas (Berlin, Sinfoniekonzert der Staatsoper).

„Magda Maria", Oper von Oscar von Chelius (Koburg, Landestheater).

Josephslegende von R. Strauß (Stettin, Stadttheater).

„Acis und Galatea" von Händel (Görlitz, Volkschor).

Kleine Kammermusik für Blasinstrumente op. 24 und acht Lieder op. 18 von Paul Hindemith (Leipzig, 3. Melos-Konzert).

„Die Frau ohne Schatten" von R. Strauß (Frankfurt, Opernhaus).

„Pique Dame", Oper von Tschaikowsky (Bielefeld, Stadttheater).

„Die Mutter", Oratorium von Gerhard von Keußler (Stuttgart, Philharmonischer Chor).

„Talitha Kumi" (Tochter des Jairus), Mysterium in zwei Teilen nach Worten des St. Markus für Solostimmen, Chor und Orchester von Wolf-Ferrari (Darmstadt, Musikverein).

Erste Sinfonie von Ernst Krenek (Frankfurt, Museumskonzert).

„Ilsebill", dramatische Sinfonie von Friedrich Klose (Nürnberg, Stadttheater).

„Von deutscher Seele" von Pfitzner (Tilsit, Oratorienverein).

Streichquartett C-Moll von E. Reinstein (Dresden, Tonkünstlerverein).

Musikfeste und Festspiele

Das Pfälzische Landessinfonieorchester, Ludwigshafen (Leitung Prof. Ernst Boehe), wird im Januar internationale Musiktage mit Werken schweizerischer Komponisten veranstalten (Brun, David, Gagnebin, Hans Huber, Laquai, Lauber, Maurice, Schoeck, Schultheß, Suter und Wehrli). Für Ostern sind „Pfälzische Musiktage" mit Werken Bachs, Beethovens, Bruckners und Brahms' geplant.

Nürnberg. Nach mehrjähriger Unterbrechung soll im Juli 1923 wieder ein Fränkisches Sängerbundfest abgehalten werden. An das Fest soll sich dann die Einweihung des Deutschen Sängermuseums und des Deutschen Sängerarchivs anschließen. Die beiden Museen befinden sich in Anbauten der historischen Meistersingerkirche, im Katharinenbau.

München. Zum Gedächtnis des 50. Geburtstages Max Regers veranstalten die führenden Musikkreise Münchens in der ersten Märzhälfte 1923 zwei Chor- und Orchesterkonzerte sowie drei Kammermusikabende. Das Programm wird Anfang Januar veröffentlicht. Nähere Auskunft durch das Süddeutsche Konzertbureau.

Itzehoe. Hier fand kürzlich bei größtem Interesse von seiten der Bevölkerung ein Musikfest größeren Stiles statt, das einen Markstein in dem Musikleben der Stadt bedeutet. Zur Durchführung waren der gemischte große Chor des Vereins der Musikfreunde zu Kiel und das Kieler städtische Orchester, beide unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. Fr. Stein (Kiel) gewonnen worden.

Das III. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst soll, falls genügend aufführungswertes Material eingeht, Ende Juli 1923 stattfinden. Alle Einsendungen sind bis 15. Februar 1923 unter Beifügung des Rückportos zu richten an die Musikabteilung der Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek zu Donaueschingen (Baden).

Musik im Ausland

In Mailand wurde unter der Leitung der Signora Elisabetta Oddone eine „Vereinigung für musikalische Jugendaufführungen" (Federazione audizioni musicali Infantili, abgekürzt Fa-Mi) ins Leben gerufen. Regelmäßig zu veranstaltende Theater- und Konzertaufführungen sollen in der Wahl der Worte den Zwecken der Vereinigung Rechnung tragen.

Die neuesten italienischen Opern, die in diesem Jahr schon zur Aufführung kamen oder noch kommen werden, sind die folgenden: La morte di Frine und La corona di Re Saulo von L. Rocca, I due pastori von G. Spagnoli, Glauco von A. Frambetti, La morte di Euridice von A. Zanella, Il Principe e Meredha von G. Bianchini und Belfagor von O. Respighi.

Monako. An der Oper in Monte-Carlo werden in der kommenden Saison zum erstenmal seit dem Kriege wieder deutsche Werke aufgeführt werden (Strauß, Wagner, letzterer allerdings in französischer Sprache). Auch das Programm der Galakonzerte enthält Namen deutscher Komponisten.

Moskau. Als erster ausländischer Künstler, der als Gast in Moskau seit 1917 auftritt, dirigierte Oskar Fried im Großen Theater Beethovensche Werke mit dem Orchester des Theaters.

Paris. Gustav Pigot gründete mit dem Zwecke, lyrische Dramen, musikalische Komödien und Tanzschöpfungen junger Künstler dem Publikum bekannt zu machen, ein „Lyrisches Versuchstheater".

Von Gesellschaften und Vereinen

Allgemeinen Wünschen entsprechend haben sich die Liedermeister der Männer- und Gemischten Gesangvereine der großen Gausängerbünde zu einem Chorleiterverband Gau Leipzig, Sitz Leipzig (Vors. Arno Kapp, Berliner Str. 4) zusammengeschlossen.

Persönliches

Adolf Wünsch, Hofkonzertmeister a. D. in Braunschweig, der sich um das Braunschweiger Musikleben große Verdienste erworben hat, starb im Alter von 67 Jahren.

Ernestine Färber-Strasser, die Altistin an der Leipziger Oper, wird bei den Madrider Richard-Wagner-Festspielen mitwirken.

Hans Pfitzner vollendete die Komposition eines Klavierkonzertes Es-Dur mit Orchesterbegleitung. Es wird in Dresden bei einem Konzert der Staatskapelle zur Uraufführung gebracht werden. Solist ist W. Gieseking.

Karl Friedberg hat das für seine Mitwirkung als Solist des 2. Philharmonischen Konzerts empfangene Honorar dem Philharmonischen Orchester als Spende überwiesen.

F. Max Anton, der neue städtische Musikdirektor Bonns, ist in die Direktion des Ziskoven-Konservatoriums eingetreten unter Übernahme einer Ausbildungsklasse für Klavier. Eine Dirigentenklasse soll ins Leben gerufen werden.

Dr. Friedrich Rösch, der 1. Vorsitzende des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, vollendete sein 60. Lebensjahr.

Friedrich Klose, der bekannte Komponist, feierte am 29. November seinen 60. Geburtstag. Anna Bahr v. Mildenburg, die geschätzte Sängerin und Darstellerin, beging an demselben Tage die Feier ihres 50. Geburtstages.

Otto Klemperer, dem ersten Kapellmeister der Kölner Oper, wurde der Titel eines Generalmusikdirektors der städtischen Theater verliehen.

Weida. Dem Kantor K. Freytag wurde „in dankbarer Anerkennung seiner großen Verdienste um die Pflege der Kirchenmusik" die Bezeichnung Kirchenmusikdirektor verliehen.

Maria Philippi, die ausgezeichnete schweizer Sängerin, feierte am 23. Dezember 1922 ihr 25jähriges Künstlerjubiläum. Zahlreiche Vertreter aus deutschen Künstler- und Gelehrtenkreisen haben der Künstlerin, die während des Kriegs ihre Kunst in selbstlosester Weise in den Dienst der deutschen Kriegsfürsorge gestellt hatte, in dankbar herzlicher Weise ihre Glückwünsche dargebracht, wie ferner eine persönliche Gabe in Form eines künstlerischen Werkes überreicht wurde.

Dem Andenken Giulio Ricordis wurde in Mailand ein von dem Bildhauer Sacchi ausgeführtes Denkmal errichtet.

BERUFUNGEN

Eugen Felber wurde als Spielleiter und Dramaturg an das Nationaltheater Mannheim verpflichtet.

Ernst Koch, ehemaliger Kapellmeister an der Kölner Oper, wurde als Leiter der neugegründeten United States Grand Opera verpflichtet. Figaro, Walküre und Tristan, letzterer in deutscher Sprache, sollen in den größeren Städten Amerikas zur Aufführung kommen.

Dr. Paul Kuhn, das frühere Mitglied des Münchner Nationaltheaters, wurde zu Gastspielen an das Kgl. Theater in Madrid verpflichtet.

Rudolf Hindemith, der Bruder des Komponisten, hat den Ruf an eine neu geschaffene Professur für Violoncello der Wiener Akademie der Tonkunst angenommen.

Fritz Rögely, der als Verfasser einer Harmonielehre bestens bekannte Tonkünstler, wurde als Gesangslehrer an der Luisenstädtischen Oberrealschule angestellt.

Julius Prüwer, der Operndirektor des Breslauer Stadttheaters, wird nach Beendigung der Spielzeit Breslau verlassen und in Weimar als Nachfolger Prof. Leonhardts den Posten des Generalmusikdirektors am Landestheater übernehmen.

Fritz Zweig, Kapellmeister an den Vereinigten Stadttheatern Barmen-Elberfeld, wurde als erster Kapellmeister an die Große Volksoper in Berlin ab 1. Mai 1923 verpflichtet.

Johannes Schanze, bisher Opernkapellmeister in Hannover, wurde als städtischer Kapellmeister nach Plauen berufen.

Anton von Webern wurde als Dirigent des Wiener Konzertvereinsorchesters verpflichtet.

Anna Karasek vom Nationaltheater Mannheim wurde als hochdramatische Sängerin, Max Spilcker vom Stadttheater Dortmund als lyrischer und Spielbariton und Erich Zimmermann vom Landestheater Braunschweig als Tenorbuffo an das Stadttheater in Leipzig verpflichtet.

Siegfried Bartenstein, der Heldenbariton des Erfurter Stadttheaters, wurde an die Staatsoper Berlin, Doris Ohliger als jugendlich-dramatische Sängerin an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet.

Frieda Kwast-Hodapp wurde zur Abhaltung von Meisterkursen im Frühjahr an die Hochschule für Musik in Mannheim berufen.

Aus Konzert und Oper

Duisburg. Aus Duisburg wird uns geschrieben: Duisburg, die Industriestadt, darf sich heute auch mit ruhigem Gewissen zu den ersten deutschen Musik- und Theaterstädten zählen. Sein Theater ist ohne Zweifel eins der größten und modernsten Häuser Deutschlands. Es muß einmal ausgesprochen werden, daß es in erster Linie Dr. Jarres, der weitblickende und kunstverständige Duisburger Oberbürgermeister, ist, der den Duisburgern den Weg zur Kunststadt gezeigt hat. Er sicherte sich Männer wie Paul Scheinpflug und Dr. Saladin Schmitt, die durch zähe Arbeit das erreichten, was man hier schon lange erstrebte. — Die diesjährige Konzertspielzeit steht im Zeichen der Ur- bzw. Erstaufführungen und Gedächtnisfeiern. Das zweite Hauptkonzert am 4. und 5. November brachte als Uraufführung eine fünfsätzige Orchestersuite von Egon Kornauth, die von Presse und Publikum gut aufgenommen wurde. Die erste Gedächtnisfeier am 25. und 26. November war Brahms gewidmet. Außer den vier ernsten Gesängen brachte sie die Variationen über den Choral St. Antoni (Haydn) und das deutsche Requiem mit Rose Walter und J. von Raatz-Brockmann. Unter Paul Scheinpflug mit dem Duisburger städtischen Gesangverein, dem Duisburger Lehrergesangverein und dem erstklassigen Duisburger städtischen Orchester kam es zu weihevollem Erklingen. Die Modernen kamen am 2. und 3. Dezember zu Worte. Schönberg mit Pelleas und Melisande und Strauß mit seiner Sinfonica domestica. Hier zeigte sich Scheinpflug als der geborene Interpret moderner Musik. Ein Klavierkonzert von Lothar Windsperger wurde am 16. Dezember mit dem Komponisten als Solist uraufgeführt. — Jean Sibelius wird am 20. und 21. Januar 1923 seine fünfte Sinfonie und eine Uraufführung persönlich leiten, während Max Schillings ihm am 17. und 18. März 1923 mit der sinfonischen Dichtung „Meeresgruß", dem Erntefest aus dem „Moloch" und dem Violinkonzert (Solist Hermann Grevesmühl, Duisburg) folgen wird. Dem Gedächtnis des 50. Geburtstages Max Regers gilt der 3. und 4. März 1923. Noch einige Werke seien erwähnt — größtenteils Erstaufführungen —, die u. a. im Laufe der Spielzeit zur Aufführung gelangen. Walter Braunfels: Phantastische Erscheinungen über ein Thema von Berlioz, Klavierkonzert (Solist der Komponist) und Te Deum; Bruckner: Neunte Sinfonie mit Te Deum; Hermann Unger: Hymnus an das Leben; Georg Szell: Lyrische Ouvertüre für großes Orchester; Rimsky-Korsakoff: Schehezarade; Recznicek: Sinfonie Nr. 4; Berlioz: Sinfonie phantastique. Den Höhepunkt wird aber wohl die vom 18.—23. Juni geplante „Pfitzner-Woche" bilden. Vorgesehen ist unter Paul Scheinpflugs Leitung die zweimalige Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele", ein Orchesterkonzert mit einer Uraufführung, je ein Lieder- und Kammermusikabend und als Abschluß im Stadttheater unter Paul Drachs Leitung „Palestrina". Paul Drach, der von Stuttgart zu uns gekommen ist, eröffnete die vorjährige Spielzeit unserer jungen selbständigen Oper, die bis dahin eine Filiale des Düsseldorfer Stadttheaters war, mit einer glänzenden Aufführung des „Parsifal". Die diesjährige Spielzeit eröffnete Wilhelm Grümmer, der zweite Kapellmeister, mit der Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser". Er bereitet jetzt Paul Scheinpflugs komische Oper „Das Hofkonzert" vor, die ja demnächst auch mit der Charlottenburger Oper über den großen Teich geht. — In einem der städtischen Kammermusikkonzerte hörten wir das Hindemith-Amar-Quartett mit modernen Werken. Den weitaus größten Teil der Kammermusik bestreitet das einheimische Grevesmühl-Quartett. — Möge das Duisburger Musikleben sich weiter entwickeln zum Segen unserer Kunst und Kultur! G. Schmitt

Frankfurt a. M. Opernhaus: Erstaufführung von Richard Strauß': Die Frau ohne Schatten. Nachdem die Uraufführung dieses Werkes bereits im Oktober 1919 in Wien erfolgte, ist nun auch dem Frankfurter Publikum Gelegenheit gegeben worden, sich mit der letzten Bühnenschöpfung Strauß' bekannt zu machen. Was man schon von der Wiener und den inzwischen noch erfolgten anderen auswärtigen Aufführungen wußte, daß die Dichtung Hugo v. Hofmannsthals bühnenunwirksam und als Operntext verfehlt ist, konnte durch die hiesige Aufführung nicht widerlegt, sondern nur bestätigt werden. Es geschieht nichts auf der Bühne, trotz der häufigen Verwandlungen, die Handlung — soweit von einer solchen geredet werden kann — wird im Dialog von den Sängern berichtet und bleibt oft im Dunkel, so daß der Hörer zu keiner inneren Anteilnahme mit den Schicksalen der auftretenden Personen kommt und seelisch unbeteiligt bleibt. Eine Menge Tiefsinnigkeiten, symbolisierendes und mystisch-allegorisches Beiwerk erschwert die Verständlichkeit dieser Märchendichtung, die eine Fortsetzung der Zauberflöte sein sollte, noch obendrein. Wenn es schon immer Leute gegeben hat, die die Verbindung mit Hofmannsthal für den Musiker Strauß als verhängnisvoll bezeichnet haben, so ist sie es in diesem Werke gewiß; denn durch die undramatische Breite der Dichtung wird auch die Musik zu Längen verführt, die sie sonst sicherlich vermieden haben würde. Überhaupt ist diese konstruierte, mystisch-transzendentale Dichtung der sinnenfrohen, diesseitigen Natur Richard Strauß' denkbar wesensfremd. Es ist deshalb nicht zu verwundern, wenn den Themen das aus den Tiefen seelischer Bezirke Quellende fehlt, der schöpferische Funke, die Notwendigkeit, und daß das Ganze häufig genug zu äußerlicher Illustrationsmusik wird. Als Höhepunkt der Partitur erscheint mir die zweite Hälfte des letzten Akts, die in berauschenden Wohlklang getauchte, sich mächtig steigernde Hymne auf die Menschen- und Gattenliebe.

Die Aufführung selbst stand auf einem hohen Niveau und zeigte die Leistungsfähigkeit der Frankfurter Oper

im besten Lichte. Die Anforderungen, die in musikalischer und szenischer Hinsicht gestellt werden, sind die denkbar höchsten. Eine große Reihe erster solistischer Kräfte sind beschäftigt, Frauen- und gemischte Chöre auf, hinter und über der Szene, immer wechselnde Bühnenbilder, Verwandlungen bei verdeckter und offener Bühne, Lichteffekte, Dämpfe, Wolken, kurz: der ganze, ungemein komplizierte Apparat der modernen Opernbühne ist in Tätigkeit. Die Bühnenbilder — von Franz Sievert entworfen und aus der eigenwilligen, stark persönlichen, aber immer wahrhaft schöpferischen Phantasie Dr. Lerts geboren — schufen der Dichtung einen festlichen Rahmen. Die Hauptvertreter, der König: Fanger, die Königin: Frau Gentner-Fischer, Amme: Magda Spiegel, der Färber: Robert v. Scheidt, seine Frau: Emma Holl, standen alle durchweg auf der Höhe ihrer Aufgabe. Das Orchester, unter der überlegenen und anfeuernden Leitung Eugen Szenkàrs, entledigte sich seiner Aufgabe mit jener Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, die wir von diesem Instrumentalkörper gewöhnt sind. Der warme, teilweise enthusiastische Beifall, der die Hauptdarsteller, den Regisseur und den Dirigenten schon nach dem zweiten Akte vor den Vorhang rief, und der sich auch am Schluß in zahlreichen Hervorrufen äußerte, war die Anerkennung der monatelangen, zähen und zielbewußten künstlerischen Arbeit, die nötig war, um die schwierige Aufgabe so einwandfrei zu bewältigen. Ernst Martin Ziegler

Döbeln. Der Marci-Chor brachte am 5. Dezember in der altehrwürdigen, bis auf den letzten Platz gefüllten Nikolaikirche unter Verstärkung anderer Chorvereinigungen der Stadt mit dem städtischen Orchester Max Bruchs Lied von der Glocke zur Aufführung. Die Leitung lag in den Händen Paul Störzners, des trefflichen Organisten an St. Nikolai, der sich zum ersten Male in der Eigenschaft eines ganz ausgezeichneten, zielbewußten Chordirigenten an der Spitze seiner tapferen, großen Schar der Öffentlichkeit vorstellte. Die Solis führten aus: Else Pfeiffer-Siegel (Leipzig) (Sopran), Dora Führer-Gräfner (Leipzig) (Alt), Kammersänger Emil Pinks (Leipzig) (Tenor) und Kurt Wüstner (Chemnitz) (Baß). Kurt Wüstner (Chemnitz), ein noch junger Baß-Bariton von Musikalität, verfügt über ein klangvolles, weiches, vorzüglich geschultes Organ und berechtigt somit zu den schönsten Hoffnungen für Kirche und Konzertsaal. -h.-r.

Leipzig. Der Sächsische Künstlerhilfsbund hat hier Musik-Erziehungsabende unter der Leitung von Prof. St. Krehl eingerichtet. Der dritte Abend brachte ein Flötenkonzert von Friedrich dem Großen (M. Schwedler), ein Divertimento von Mozart und das Quartett op. 18 Nr. 6 von Beethoven. Der nächste Musik-Erziehungsabend ist Werken der romantischen Zeit gewidmet.

Görlitz. Der Volkschor brachte unter seinem Dirigenten Musikdirektor E. Kühnel Händels „Acis und Galatea“ in der Bearbeitung Chrysanders am Bußtag zum erstenmal in Görlitz zur Aufführung.

Tübingen. Musikdirektor Gölz brachte hier mit dem Stiftschor, dem Stiftsorchester, dem Stiftskirchenchor und einigen Solisten Schützsche Werke zur Aufführung, die durch eine Ansprache Prof. Wursters als Liturg unterstützt wurde.

Kiel. Der Oratorienverein brachte das Marienoratorium „Die Mutter“ von Gerhard von Keußler heraus, unter persönlicher Leitung des Komponisten. Das Textbuch dieses Oratoriums ist aus allerlei Bibelstellen zusammengeschrieben, die von zwei Solisten gesungen bzw. vom Orchester „gemalt“ werden: Für den Chor hat Keußler reimlose Verse hinzugedichtet, die in ihrer hochtönenden Sprache stellenweise recht schwülstig sind. Musikalisch weist das Oratorium in Anlage und Durchführung auf Wagner zurück. Das im allgemeinen recht breite Zeitmaß nimmt nur selten einen mitreißenden Aufschwung, so besonders im Zwischenspiel, dem vielleicht stärksten Teil des Werkes. Orchester, Chor und Solisten (Henny Wolff [Köln] und Alfons Schützendorff) leisteten Bestes, ohne sonderlich zu erwärmen. Wilhelm Becker

Hof. Reinthalers „Jephta“ gelangte unter Musikdirektor K. G. Scharschmidts Leitung durch den Chorverein „Liederkranz“ zu einer wohlgelungenen Aufführung.

Annaberg (Sa.). Aus Anlaß des 100. Geburtstages Joachim Raffs (27. Mai 1922) widmete ihm der Annaberger Seminarchor unter Leitung von Prof. Polenz eine Aufführung des Werkes „Die vier Tageszeiten“ für Chor, Klavier und Orchester. Als Solistin wirkte die Dresdner Pianistin Lotto Sauer mit.

Weißenfels (Saale). Unter Oswald Stamms Leitung gab es hier während der letzten Monate einige Aufführungen, die für das Musikleben der Stadt von Bedeutung waren. So brachte der Konzertverein Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt“ zu Gehör, ihm folgten der Lehrergesangverein mit Brahms' Requiem und Hugo Kauns „Heimat“. Als Solisten waren erste Kräfte gewonnen worden.

Zittau. Im Rahmen einer geistlichen Musikaufführung in der Johanniskirche brachte Prof. Stöbe mit den Kirchenchören auch Chöre von Heinrich Schütz zur Aufführung.

Der Scheinpflugsche Chor, der kürzlich mit Erfolg Verdis „Requiem“ in der Philharmonie aufführte, wiederholte das Werk unter seinem Dirigenten, Kapellmeister Arnold Ebel, am 21. November in der alten Garnisonkirche und am Bußtag in der Schöneberger Paul-Gerhardt-Kirche. Die Solopartien sangen Minna Ebel-Wilde, Käthe Klare, Roland Hell und Egon Laurian. Die Aufführungen fanden zum Besten der Hilfskassen des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler“ statt. (S. Berliner Musikbrief Heft 22.)

Preisausschreiben

Gisella Selden-Goth wurde anläßlich des Preisausschreibens für Männerchorwerke des österreichischen Musik- und Sangesbundes ein Preis von 10000 Kr. zuerkannt.

Bei dem zweiten Preisausschreiben des Salzburger Kammermusikvereins wurden von 24 eingereichten Werken ein Streichquartett des Münchner Komponisten Fritz Müller-Rehrmann und eine Violoncellosonate des Grazer Egon Kornauth mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Beide Preisträger erhielten durch Verfügung des Preisrichters den vollen Betrag. Der 2. Preis in Höhe von 100000 Kr. fiel dem Salzburger Tonsetzer Robert Jäckel für ein Klaviertrio zu. Eine lobende Erwähnung wurde der Violinsuite von Jenö Takacz (Wien) zuerkannt.

Verschiedene Mitteilungen

Heinrich Zöllners Oper „Die versunkene Glocke“ wurde in den letzten Wochen erneut in Hamburg, Gotha und Augsburg mit großem Erfolg aufgeführt. In Augsburg, wo der anwesende Komponist sehr gefeiert worden war, wurde das Werk bereits viermal wiederholt. Die Leipziger Wiederaufführung ist für April 1923 anberaumt.

„Das Liebesverbot“ oder „Die Novize von Palermo“, R. Wagners große komische Oper, über deren Aufführung 1836 zu Magdeburg Wagner so ergötzlich geschrieben hat, ist nunmehr im Klavierauszug mit deutschem, englischem und französischem Text bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschienen. Die gedruckte Partitur und das Orchestermaterial zur Ouvertüre werden in besonderer Ausgabe erscheinen.

Der junge Leipziger Bariton Martin Heyde-Scarlotti gab im Anschluß an seine Konzertreise in England mit bestem Erfolg einen Liederabend in Amsterdam (Concertgebouw) und wurde wieder nach Holland verpflichtet.

Paul Graener wird Kurt Küchlers holsteinische Legende „Die kleine Magd" als Textbuch einer neuen Oper verwenden. Desselben Dichters Komödie „Die versilberte Braut" wurde von dem Hamburger Komponisten Arnold Winternitz zu einer komischen Oper gestaltet.

Joseph Meßner hat eine neue Oper „Hadassa" vollendet.

Der unseren Lesern bekannte Frankfurter Pianist und Komponist Willy Renner gab in Frankfurt, Darmstadt, Mannheim, Karlsruhe, München und anderen Städten im Verein mit seiner talentvollen Schülerin Käte Wiß Klavierabende mit Vorträgen auf zwei Klavieren. Dabei fand ein Variationswerk Renners über ein altdeutsches Volkslied (Schlaf, Kindchen, schlaf!) op. 14, besonders in München, warme Anerkennung. Auch in Berlin und Leipzig wird das Werk demnächst zu Gehör gebracht werden.

Die jugendliche Sopranistin Betty Frank (Nürnberg) erzielte mit Liedern von Wilhelm Rinkens, Georg Göhler und Josef Haas (Lieder des Glücks) große Erfolge. Im Anschluß an ihre Erfolge in Süddeutschland ist sie mit ihrem ständigen Begleiter Kapellmeister Markus Rümmelein (Nürnberg) für eine Rundreise durch Holland verpflichtet worden.

Geschäftliche Mitteilungen

Musikalische Rundschau betreffend. Wir möchten nochmals darauf hinweisen, daß die Berichte für die im Februar erscheinende Musikalische Rundschau bis spätestens 15. Januar in unseren Händen sein müssen. (Siehe die Notiz im Heft 24, 1922, S. 567.)

Bestellungen auf **Einbanddecken** der Z. f. M. für den Jahrgang 1922 empfehlen wir baldigst zu tätigen. Der Preis beträgt jetzt noch M. 350.—.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 2, erscheint am Sonnabend, den 20. Januar 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik“, Leipzig, Seeburgstr. 100
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers unter Quellenangabe gestattet / Für unverlangt eingehende Manuskripte keine Gewähr

90. Jahrgang Nr. 2 — *Leipzig, Sonnabend, den 20. Januar* — 2. Januarheft 1923

INHALT: A. Heuß: Hermann Kretzschmar / W. Schaun: Musik und Lehrerbildung / G. v. Keußler: Zur Lyrik des Alten Testaments (Schluß) / A. Prüfer: „Und Frieden auf Erden“ / H. Zöllner: „Don Gil mit den grünen Hosen“ (Uraufführung) / Innerer Betrachtung gewidmet

Musikalische Gedenktage

16. 1891 Léo Delibes † in Paris / **17.** 1857 Wilhelm Kienzl * in Waizenkirchen / **19.** 1833 Ferdinand Herold † in Paris — 1848 **Hermann Kretzschmar** * in Olbernhau / **20.** 1890 Franz Lachner † in München / **21.** 1851 Albert Lortzing † in Berlin — 1859 Carl Scheidemantel * in Weimar / **22.** 1756 Vincenzo Righini * in Bologna — 1893 Vincenz Lachner † in Karlsruhe — 1908 August Wilhelmy † in London / **23.** 1922 Arthur Nikisch † in Leipzig / **24.** 1883 Friedrich von Flotow † in Darmstadt / **25.** 1886 Wilhelm Furtwängler * in Berlin / **26.** 1795 Johann Christoph Friedrich Bach † in Bückeburg / **27.** 1756 Wolfgang Amadeus Mozart * in Salzburg — 1901 Giuseppe Verdi † in Mailand / **28.** 1791 Ferdinand Herold * in Paris — 1832 Franz Wüllner * in Münster i. W. — 1841 Viktor Neßler * in Baldenheim (Elsaß) / **29.** 1782 D. Fr. Esprit Auber * in Caen (Normandie) / **30.** 1697 Johann Joachim Quantz * in Oberscheden bei Hannover / **31.** 1797 Franz Schubert * in Lichtenthal bei Wien — 1798 K. Gottlieb Reißiger * in Belzig b. Wittenberg

Hermann Kretzschmar

Zu seinem 75. Geburtstag am 19. Januar 1923

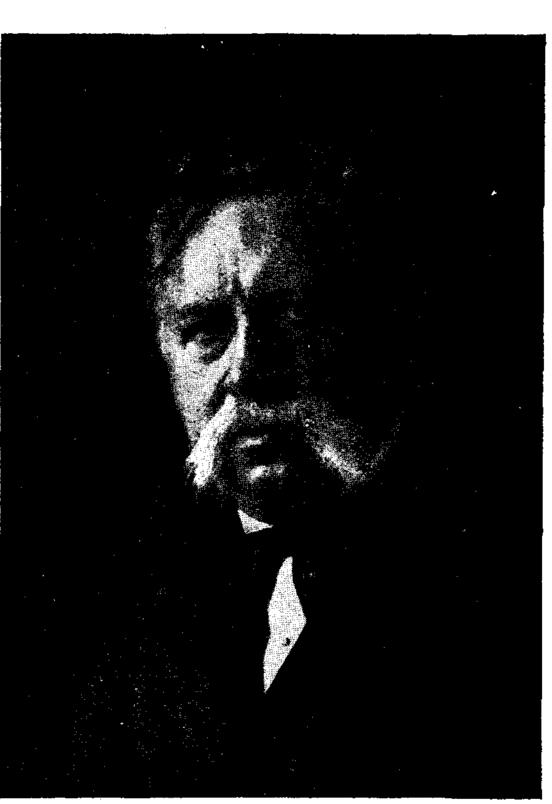
Von Dr. Alfred Heuß

Es ist ziemlich still um Hermann Kretzschmar herum geworden, nicht nur deshalb, weil der einstige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, der Direktor der Hochschule für Musik und des Instituts für Kirchenmusik, von allen diesen ersten Stellungen in Deutschland zurückgetreten ist und nun gewissermaßen als ein abgedankter musikalischer „Reichskanzler“ zurückgezogen lebt, sondern weil es überhaupt den Anschein hat, als wäre die modernste Zeit gewissermaßen über ihn hinweggeschritten. Da darf man denn wohl wieder einmal die Frage stellen, wer Kretzschmar eigentlich ist, was zugleich heißt, ob wir, unsere Zeit, mehr verlieren, wenn wir das in Kretzschmar sich Verkörpernde auf die Seite stellen, oder ob ein derartiger Mann nicht eine Zeit bedauern darf, die von ihm, d. h. eben von dem in ihm sich Manifestierenden, Abstand nimmt und ihr Heil in ganz anderen Richtungen zu suchen unternimmt.

Damit ist schon zur Andeutung gebracht, daß das von Kretzschmar Vertretene noch wichtiger erscheint als seine Person selbst, in der aber dieses eine derart bedeutende und greifbare Gestalt gefunden hat, daß es bei keinem anderen musikalischen Zeitgenossen derart deutlich erkannt werden kann. Wer ist demnach Kretzschmar? Wir sagen sehr einfach: Ein durch und durch künstlerischer, deutscher Musiker mit mannigfachsten, stark ausgeprägten Talenten, der die Musikforschung heranzog, um die Stellung seiner Zeit zur Tonkunst im künstlerisch-menschlichen Sinne zu vertiefen. Zweimal findet man in diesem Satz das Wort künstlerisch, von hier wird man auch ausgehen müssen, wenn man Kretzschmar überhaupt verstehen und seine Eigenart erfassen will. Von allen bedeutenden deutschen Musikforschern hat Kretzschmar die weitaus stärksten und unmittelbarsten Beziehungen zur Kunst, keiner wurzelte auch seiner ganzen Abstammung und Erziehung nach — als Sohn eines sächsischen Kantors und als Alumnus der Dresdner Kreuzschule — derart in der Musik, keiner hat auch, vielleicht mit Ausnahme des Österreichers A. W. Ambros, ein so ursprüngliches musikalisches Talent empfangen. Wer einigermaßen in der Lage ist, eine musikalische Begabung beurteilen zu können und Kretzschmars Musikertum beobachten konnte, wird zu dem Urteil gekommen sein, daß dieser Mann zu den am stärksten musikalisch veranlagten Persönlichkeiten unsrer Zeit gehört. Dazu

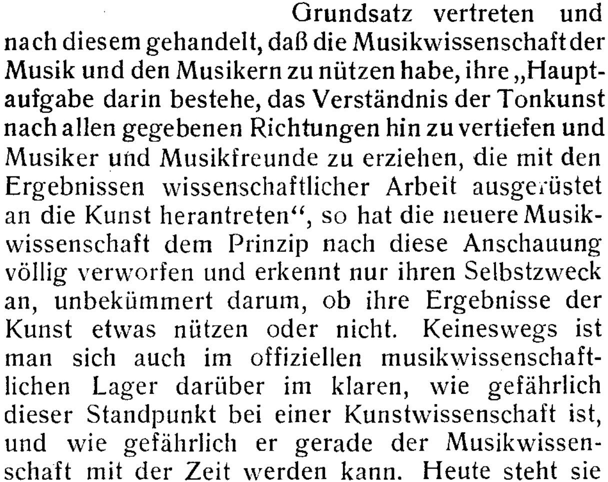
kommt aber als eigentlich bestimmend eine ungemein stark ausgeprägte Künstlernatur, die ihrerseits wieder derart innig mit einer umfassenden, starken und allem Kleinlichen abholden menschlichen Persönlichkeit verbunden ist, daß sich bei diesem Manne eine unmittelbare Durchdringung von Kunst und Leben, von Musik und Menschentum, mit innerer Notwendigkeit herausbilden mußte. Geht man hier aus, so dürfte man auch einigermaßen den Schlüssel zur Erkenntnis von Kretzschmars Wesen und seines ganzen Wirkens erhalten.

Für Kretzschmar ist die Tonkunst erhöhtes, vergeistigtes Lebensgefühl, entspringend einem inneren menschlichen Bedürfnis. Sie steht für ihn nicht abseits da, der romantischen Exklusivität der Kunst steht er völlig fern, und vollends das l'art pour l'art findet in ihm seinen schärfsten Gegner. Noch unmittelbar mit einer echten, aus dem täglichen Leben herauswachsenden Kantorenkunst in Zusammenhang stehend, mußte ihm die Musik als dienende Kunst besonders wichtig erscheinen und ihm am Herzen liegen, während ihm die Gefahren einer sich allzu frei gebärdenden Kunst um so nachdrücklicher entgegentraten. Vor allem dieser Anschauung entsprangen seine gerade vor zwanzig Jahren erschienenen „Musikalischen Zeitfragen", deren der ungewöhnlichen Bedeutung des Buches ganz und gar nicht entsprechender Erfolg Kretzschmar wohl zum erstenmal mit aller Klarheit zeigte, daß er sich nicht nur in scharfem Gegensatz zum Zeitgeist befand, sondern auch nicht hoffen konnte, ihn in absehbarer Zeit überwinden zu können. Wohl darf man sagen, daß Kretzschmar in der Beurteilung der heutigen Verhältnisse den Ausgangspunkt oft allzusehr von früheren nahm, die zum mindesten in dieser Art für alle Zeiten dahin sind, aber am Tatsächlichen seiner Ausführungen, daß nur dann die Stellung der Musik und diese selbst eine gesündere, natürlichere wird, wenn das Gleichgewicht zwischen Kunst und Leben wieder hergestellt wird, ändert die wohl allzu starke historische Einstellung nicht das geringste, und es hätte unterdessen manches besser statt schlimmer werden können, wenn die deutschen Musiker etwas nachdenklicher und fleißiger in diesen Spiegel geblickt hätten. An die Spitze des preußischen Musikwesens gestellt, vermochte zwar Kretzschmar auf dem Gebiet des musikalischen Unterrichtswesens gar manches Samenkorn zu stecken, und wenigstens hier fängt man auch an, ihn allmählich zu begreifen, aber von einer Durchdringung des öffentlichen Musiklebens mit Kretzschmarschen Ideen sind wir heute noch denkbar weit entfernt.



Hermann Kretzschmar
geboren am 19. Januar 1848
(Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig)

Ein Mann, den derart lebensvoll die Kunst durchdrang, mußte auch zur Wissenschaft seine ausgeprägte Stellung haben. Überragende Persönlichkeit, Weite des künstlerisch geschärften Blicks, Originalität der ganzen Darstellung, das Zurückgehen auf die Quellen selbst und die Entdeckung ganz neuer Gebiete, nicht zum wenigsten aber auch die historische Einstellung der ganzen Kunstbetrachtung in den letzten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts haben Kretzschmar längere Zeit zum Führer der deutschen Musikwissenschaft gemacht. Heute ist er es nicht mehr, und vielleicht dürfte damit, wie sich die Verhältnisse entwickelt haben, niemand mehr einverstanden sein als Kretzschmar selbst. Hatte dieser, getreu seinem ganzen Wesen, den Grundsatz vertreten und



nach diesem gehandelt, daß die Musikwissenschaft der Musik und den Musikern zu nützen habe, ihre „Hauptaufgabe darin bestehe, das Verständnis der Tonkunst nach allen gegebenen Richtungen hin zu vertiefen und Musiker und Musikfreunde zu erziehen, die mit den Ergebnissen wissenschaftlicher Arbeit ausgerüstet an die Kunst herantreten", so hat die neuere Musikwissenschaft dem Prinzip nach diese Anschauung völlig verworfen und erkennt nur ihren Selbstzweck an, unbekümmert darum, ob ihre Ergebnisse der Kunst etwas nützen oder nicht. Keineswegs ist man sich auch im offiziellen musikwissenschaftlichen Lager darüber im klaren, wie gefährlich dieser Standpunkt bei einer Kunstwissenschaft ist, und wie gefährlich er gerade der Musikwissenschaft mit der Zeit werden kann. Heute steht sie

zwar noch, und zwar gerade durch die Arbeit Kretzschmars und der bedeutenden früheren Musikforscher, in einer fühlbaren Verbindung mit der Musikpraxis, aber die Anzeichen mehren sich, daß sie die Verbindung mit der künstlerischen Betrachtung vollständig löst, man zu einer Wissenschaft gelangt, der auch der letzte Tropfen roten Blutes fehlt. Lediglich zu einer Universitätsdisziplin geworden, wird die deutsche Musikwissenschaft ihre Rolle in der deutschen Musik, für die sie überaus segensreich hätte werden können, ausgespielt haben. Schließlich kommt's hier aber nur darauf an, zu zeigen, wie Kretzschmars Stellung zur Wissenschaft mit seinem ganzen künstlerischen Wesen zusammenhängt; er mußte, er konnte auch als Mann der Wissenschaft nichts anderes als Künstler sein. Mit Notwendigkeit prallte an ihm ab, was er nicht künstlerisch empfinden konnte, und wenn es hier auch nicht ohne begreifliche Einseitigkeiten abgehen konnte, eines steht fest: Ausgeprägt künstlerische Musiker vermögen ihn zum mindesten zu begreifen.

Was Kretzschmar vor allem durch seinen mehrbändigen, in immer neuen Auflagen erscheinenden „Führer durch den Konzertsaal" weiten Kreisen des musikalischen Deutschlands übermittelt hat, läßt sich unmöglich abschätzen. Die wenigsten ahnen aber, was dazu gehört, um ein derartiges Werk zu schreiben. Kein anderes Volk hat etwas Ähnliches aufzuweisen, hängt es doch auch mit dem ganzen, in seiner Art unvergleichlichen Eigenwesen Kretzschmars aufs engste zusammen. Sicher, die Zeit ist über manches Urteil hinweggeschritten, wobei aber öfters noch die Frage offen bleibt, ob der Verfasser des „Führers" schließlich doch nicht klarer gesehen hat als unsre fortwährend zu Extremen hinneigende Zeit. Aber auch die Betrachtungsart ist nicht überall mehr die geläufige, die starke historische Einstellung auch den großen Meistern gegenüber konnte manchem die Augen darüber öffnen, ob diese, ein echtes Kind der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nicht ihre natürlichen Grenzen habe. Sicher, ein Kretzschmar ist viel zu sehr Künstler, um einseitiger Historiker zu sein, dennoch hat die bewußt angewendete historische Betrachtungsart jene Vertiefung etwas gehindert, die man die philosophische nennen kann, philosophisch in dem Sinne, daß zuletzt wieder das Hauptgewicht darauf gelegt wird, was, von allen zeitlichen Beeinflussungen abgesehen, den Kern, den intelligibeln Charakter eines großen Meisters ausmacht. Man merkt, daß Kretzschmar in einer Zeit aufwuchs, in der das gebildete Deutschland eine echte Philosophie ziemlich spöttisch an den Nagel gehängt hatte, ein Zustand, den auch heute die ganzen Kunstwissenschaften noch lange nicht überwunden haben, es auch erst können, wenn Männer mit solchen starken geistigen Kräften auftreten, die einer natürlichen philosophischen Vertiefung gewachsen sind. Bei einer günstigen philosophischen Konstellation wäre Kretzschmar denn auch wohl der Mann gewesen, der der deutschen Musik jene künstlerische Ästhetik hätte schenken können, nach der sich nicht nur Deutschland, sondern die gesamte ernste musikalische Welt seit weit über 100 Jahren sehnt. Kretzschmar mußte bei „Anregungen" stehen bleiben, über die — weil sie eben nicht genügend „philosophisch" fundiert sind — heute jeder ästhetisch versierte, dreisemestrige musikwissenschaftliche Jüngling, dem im übrigen die vollkommene künstlerische Hilflosigkeit auf die Stirne geschrieben ist, die Nase zu rümpfen die Pflicht zu haben glaubt und sie in seiner Dissertation in einer Anmerkung erledigt. Was den wissenschaftlichen Betrieb von Hermeneutik betrifft, so täuschte sich Kretzschmar auch vollkommen. Unmöglich läßt sich diese im eigentlichen Sinn lehren, sie verlangt so gut wie wirkliches Komponieren Naturveranlagung; wem hier im entscheidenden Augenblick nichts „einfällt", der schreibt genau so um die Sache herum, wie man „herum"komponiert, wenn es an den „Essentia" fehlt. Etwas derartiges kann auch — glücklicherweise — nie offizielle Wissenschaft werden; eine solche muß immer so beschaffen sein, daß gerade auch die Mietgäule sich fröhlich in ihr tummeln können.

Heute steht nun Kretzschmar im Alter von 75 Jahren, reich an Erfolgen, reich auch an Enttäuschungen. Wir fragen einzig noch: Weist sein Lebenswerk als Gesamtes mehr in die Zukunft oder in die Vergangenheit? Und da antworten wir mit vollster Bestimmtheit: In die Zukunft, so diese glücklicher, innerlicher und vor allem gefestigter sein wird als die heutige Zeit in ihrem ganzen letzten halben Jahrhundert.

Musik und Lehrerbildung

Aus einem Vortrag, gehalten auf der musikpädagogischen Woche in Essen

Von W. Schaun / Essen

Ein frischer Morgenwind weht durch den dürren Wald unsrer musikalischen Volkserziehung. Prasselnd fegt er die welken Blätter vor sich her, Platz schaffend für neue, hoffnungsfrohe Triebe. Unter dem Ziele geistiger Hochpotenz hatte man die Pflege des Gemütes verkümmern lassen. Erst der seelische Druck der Nachkriegszeit hat uns dieses Versäumnis als Schuld an unserm Volkswohl zur Erkenntnis gebracht, uns zum Bewußtsein kommen lassen, wie unendlich arm unser Geschlecht an inneren Werten geworden ist, wie wir

ererbtes Gut der Väter achtlos beiseite legten, weil wir nicht in Zahlen zu seiner Werterkenntnis kommen konnten.

Echt deutsche Art! Doch auch echt darin, daß den Verlust erkennen, heißt, den Besitz zurückgewinnen. So ist mit Freuden festzustellen, wie ein gering geachtetes Erziehungsmittel, in seiner ethischen Bedeutung erkannt, aus seinem Mauerblümchendasein mitten in den Garten der Erziehung gepflanzt wird und allem Anschein nach das Ansehen gewinnt, das es verdient. Die Zeit scheint endlich reif dafür geworden, Kretzschmars Ideen, in seinen musikalischen Zeitfragen vor Jahrzehnten niedergelegt, in die Praxis umzusetzen. So erlebt dieser Pionier musikalischer Volkskultur doch noch, wie in die Mauer stolzer Überhebung eine Bresche gelegt ist, durch die nun die siegverheißenden Truppen stürmend vordringen und ein revolutionäres Banner aufpflanzen, auf dem die Parole steht: Gesangsunterricht koordiniert allen andern Unterrichtsdisziplinen! Und jeder Mitkämpfer trägt des Führers Schlachtenplan in Ranzen und Kopf: „Musikpflege — Musikerziehung." Neben Kretzschmars musikalischen Zeitfragen ist diese Schrift Kestenbergs die bedeutendste auf diesem Gebiete. — Aus diesem Buche ist folgender Absatz meiner Ansicht nach der wert- und verheißungsvollste:

> „Der Lehrer muß als rechter Pädagoge Liebe und Begeisterung für den Unterricht mitbringen, nicht nur seine Lieder und Methoden kennen, sondern ein Musiker sein. Gerade der Elementarunterricht erfordert umfassende Kenntnisse. Die Vorbereitung zum Musikunterricht an Volksschulen wird in Zukunft besonderer Sorgfalt bedürfen, da in der Volksschule die Wurzeln gepflegt werden müssen, die das Musikleben der ganzen Nation bestimmen."

Vor wie nach wird der Volksschullehrer zu dieser hohen Aufgabe berufen sein. In seiner musikalischen Betätigung wird Anfang und Ende jeder musikalischen Volkserziehung ruhen. Deshalb müßte die musikalische Ausbildung der Lehrer unter allen musikalischen Erziehungsfragen ihrer Bedeutung nach an erster Stelle stehen.

Ist denn diese Frage nicht längst gelöst? Ja, gelöst war sie einmal, und zwar in zufriedenstellender Weise. Zum andern: Nein, denn durch die Reform der Lehrerbildung ist sie wieder akut geworden. — Es ist tief betrübend, daß bei der Behandlung der Lehrerbildungsreform diese Seite nur ganz vereinzelt gestreift wurde. Mit Bedauern muß man feststellen, daß ein großer Teil der Lehrerschaft kein Verständnis mehr zeigt oder zeigen will für diese schöne Aufgabe, die Not der Zeit, die nur gedämmt werden kann durch sie, sie allein.

Und hier tritt als Frucht in Erscheinung, was unsre Seminarlehrpläne seit 1901 auf diesem Gebiete gesündigt haben. Sehen wir den Tatsachen ruhig ins Auge und die Dinge, wie sie sind, ohne jeden Versuch der Verschleierung. Es soll dadurch nicht zum mindesten das Verdienst angetastet werden, das unsre Lehrerschaft sich durch die Pflege musikalischer Kultur erworben hat. Denn ohne Frage ist der Hochstand der Musikpflege und -erziehung früherer Zeit auf ihr Konto zu buchen.

Doch wenn wir auf der einen Seite das Lob uneingeschränkt aussprechen, dürfen wir andrerseits nicht verschweigen, daß es in unserer Zeit damit anders geworden ist. — Woran liegt das? Zweifellos war die musikalische Vorbildung der Lehrer früherer Zeit so allumfassend, daß sie Träger dieser Kulturarbeit sein konnten, auch sein wollten. Der Musikunterricht war ein integrierender Bestandteil der Lehrerbildung. Nach den Lehrplänen könnte er das heute auch noch sein. Also müssen wir den Rückgang doch zunächst auf einem andern Gebiete suchen. — Die Geeignetheit des dem Lehrerberuf sich widmenden jungen Mannes wurde (in ländlichen Gegenden wenigstens) nicht allein bestimmt durch seine geistigen Fähigkeiten, die nach der rein wissenschaftlichen Seite in Erscheinung traten, sondern auch, und das nicht zum geringsten Teile, von seiner musikalischen Veranlagung. Denn nach dem alten Lutherausspruch konnte man sich einen musikalisch untätigen Lehrer einfach nicht denken. Die musikalische Erziehung begann so früh als möglich durch privaten Unterricht im Violin- und Klavierspiel. Überdies wurde ja auch bei der Aufnahme in die Präparandenanstalt in diesen Fächern bereits geprüft und solchen Schülern oft der Vorzug gegeben, die außer in anderen Fächern auch in Musik schon einiges Können aufzuweisen hatten. So wurde den Lehrerbildungsanstalten ein Schülermaterial zugeführt, das die Gewähr eines zufriedenstellenden Erfolges bot, für den Lehrerberuf geradezu prädestiniert war. Auf dieser gegebenen Grundlage musikalischer Veranlagung und einigermaßen gleichmäßiger Vorbildung konnte nun eine fruchtbringende Arbeit einsetzen, welche zu den Erfolgen führte, die wir in der Eignung des Lehrers zum musikalischen Volkserzieher und in dem Hochstand unsrer musikalischen Volkskultur in Erscheinung treten sahen.

War auch der ganze Lehrplan weniger auf das Durchdringen des Stoffes als vielmehr auf gedächtnismäßiges Aneignen desselben bedacht, so resultiert das eben aus der methodischen Anschauung einer Zeit, die in quantitativer Stoffbeherrschung die Grundlagen jeder weiteren, tiefer dringenden Betätigung sah. Stehen wir auch heute auf anderm methodischen Boden, so können wir doch jener Arbeit die Anerkennung nicht versagen, die mit positiven, befriedigenden Ergebnissen aufzuwarten hatte. Doch mit einem Punkte dürfen wir nicht einverstanden sein: Der fast ausschließlich gedächtnismäßigen Aneignung des Liederstoffes im Gesangsunterricht. Denn der gesamte Gesangsunterricht bestand kaum in mehr als diesem Drill. Gesangslehrer wurden und werden auf diese Weise nicht gebildet, wenigstens nicht solche, die nach einer andern als der Vogelorgelmethode des Vor- und Nachsingens arbeiten, gestützt auf das Können eines Violinspiels, das auch als Prüfungsziel nichts weiter kannte als die Beherrschung der vorgeschriebenen Choräle und Volkslieder, wie sie der Liederkanon des Lehrplans vorschrieb.

Aus dieser Tatsache eines geisttötenden Unterrichts heraus ist es auch zu erklären, daß die Lehrer einer solchen Vorbildung so schwer zu überzeugen sind von der Notwendigkeit, nach einem Tonzeichen zu arbeiten, das allein die Möglichkeit bietet, die Kinder von der Selbsttätigkeit zur bewußten Selbständigkeit zu führen. Ferner ist in dieser Form des Gesangsunterrichts der Seminare die Tatsache begründet, daß die angehenden

Lehrer so wenig Interesse am Musikunterricht zeigten, und daß dieser mechanische Unterrichtsbetrieb geradezu eine Unlust erzeugte, die dazu in einer Geringschätzung dieses Faches sich auswirkte, welche in dem Ausdruck „technisches Fach" ihren Niederschlag fand. Diese Welle der Nichtachtung oder gelinder ausgedrückt der Geringschätzung und -wertung des Gesangfaches, ja des ganzen Musikunterrichts überhaupt, zog dann ihre Kreise weiter und trat in einer Form in Erscheinung, die uns endlich die Augen öffnete und dafür interessierte Kreise, streitbare Männer zu Wort und Schrift veranlaßte, deren Tenor der Ruf nach Reform, grundlegender Reform, war und bis heute nicht verstummt ist. – Warum nicht verstummt? Der Lehrplanreformen hatten wir schon mehrere. Jedesmal stellte der Fachmann gegen früher einen Fortschritt fest. Nur der Seminarmusiklehrer mußte das Horn der Klage blasen; denn jedesmal riß man eine neue Saite von seinem geliebten Instrument, so daß es schier gar nicht mehr spielfähig und er nicht mehr spielfreudig blieb. Mit dem Ausschalten des obligatorischen Klavier- und Orgelspieles und den Dispensationen nahm es seinen Anfang und endete mit der Tatsache, daß auch gänzlich unmusikalische Schüler zum Lehrerberuf zugelassen wurden. In diesem letzteren Umstande sehe ich den größten Verlust gegen früher. Zwar klingt die Forderung hart, musikalisch nicht befähigte, aber zum Lehrberuf doch sonst geeignete Kräfte, zurückzuweisen. Aber solange der Lehrer von Amts wegen auch den Gesangsunterricht in seiner Schule erteilen soll und muß, muß man der ihm anvertrauten Kinder wegen von ihm verlangen, daß er auch diese Befähigung nachweist. In der Großstadt mag an mehrklassigen Schulen ein Ausweg leicht zu finden sein. Auf dem Lande aber müssen musikalisch befähigte Lehrer wirken. Noch aus einem anderen Grunde. Wer je nähere Beziehungen zum Lande hatte, weiß, welcher Hunger nach musikalischer Kunst und Betätigung in der ländlichen Bevölkerung lebendig ist. Soll dieses Verlangen ungestillt bleiben? Soll dieser Sing- und Spielbetrieb sich selber seine Bahn suchen? Dann werden wir wie in der Stadt auch auf dem Lande die traurige Tatsache erleben, daß das Volk der Kino- und Tanzdielenmusik anheimfällt und die alles befruchtende Volksmusik elendig verkümmert.

Noch eine andre Frage ist eng damit verknüpft: die Organistenfrage. Es ist meines Erachtens nicht angängig, diese nur als kirchliche Aufgabe zu betrachten. Nein, sie ist mit ebensolcher Bedeutung eine Frage der Volksmusik, deren starker Eckpfeiler von jeher die Kirchenmusik war. (Siehe Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Heft 3, März 1922: „Eine kirchenmusikalische Zeitfrage" von W. Schaun.) Der Lehrer war, ist und bleibt der prädestinierte Pfleger der Kirchenmusik, vor allem auf dem Lande. Auf dieser Tatsache fußend, muß die musikalische Ausbildung des Lehrers auch unter diesem Gesichtswinkel betrachtet werden. Die jetzige Form der Lehrerbildung trägt diesem Umstande nicht mehr genügend Rechnung durch den schon angeführten fakultativen Klavier- und Orgelunterricht. So ist die Zahl der jährlich aus dem Seminar entlassenen jungen Lehrer, welche sich zum Organisten eignen, so gering, daß der Bedarf an brauchbaren Organisten bei weitem nicht gedeckt werden kann.

In diesem Zusammenhang ist ein ministerielles Rundschreiben vom 12. Juni 1922 von Bedeutung, das ich auf die Erkenntnis dieser Sachlage zurückführe. Man beabsichtigt, die Schüler zum Spielen eines Tasteninstrumentes aufs neue zu verpflichten, nach freier Wahl entweder zum Klavier- oder Orgelspiel. Verrät das Rundschreiben auch nur tastende Versuche, so dürfen wir uns trotzdem über die Erkenntnis freuen, daß ein Seminarmusikunterricht ohne Spielen eines Tasteninstrumentes jeglichen Fundamentes entbehrt, man nun bemüht ist, den Schaden gutzumachen, der durch einen Federstrich vor Jahren angerichtet wurde. Bedauerlich ist nur, daß damals alle Einwände der Fachleute ungehört verhallten und im Laufe von zwei Jahrzehnten viel musikalisches Ackerland unbesät blieb, was wir heut als Mangel an brauchbaren Kirchenmusikern empfinden. — Die gewaltsame, jeder Sachkenntnis entbehrende Beschneidung des Seminarmusikunterrichts hatte aber noch eine andre als die eben angeführte Folge. Die musikalische Allgemeinbildung der Lehrer, wenigstens eines großen Teiles derselben, ging von Jahr zu Jahr zurück. Ihrer Auswirkung auf dem Gebiete des Gesangunterrichts und der Organistentätigkeit habe ich gedacht. Die auf einem andern Felde muß noch erwähnt werden.

Die Sehnsucht im Volke nach musikalischer Betätigung sucht verschiedene Wege der Befriedigung. Sie zeigt sich in erfreulicher Weise im Zusammenschluß zu kirchlichen und weltlichen Chorvereinigungen und neuerdings auch in der Pflege der Zupfgeigenmusik als Begleitung zum volkstümlichen Gesange, Tanz und Spiel. Wer soll Führer dieser Chorvereinigungen, Berater der Wandervogelmusikbewegung sein? Auf dem Lande ohne Frage der Lehrer. Wer aber führen und beraten will, muß dazu fähig, d. h. musikalisch gebildet sein, daß ihm ein feines Verständnis eigen ist für wahre Volksmusik. Taktstockvirtuose, Zupfgeigenkünstler braucht er nicht zu sein, sondern in der Hauptsache mit gutem Geschmack die Auswahl der Chöre und Wandervogellieder treffen, wie sie den Bedürfnissen und der Fruchtkraft seines Arbeitsfeldes entsprechen, und dafür sorgen, daß solche rhythmischen und harmonischen Entgleisungen vermieden werden, wie sie typisch sind für schwach dilettantische Leitung und die das Urgewand unsrer Volksmusik immer mehr verschandeln.

Drei Arbeitsgebiete sind es also hauptsächlich, welche der Lehrer zu beackern hat: Schulgesang, Kirchenmusik, Volksmusikpflege. Und in Anbetracht der gewaltigen Kulturwerte, die ihm anvertraut sind, ist die Forderung nach gründlicher tiefgehender musikalischer Schulung wohl am Platze. Ich bin mir aber auch der Hindernisse gegen die Verwirklichung dieser Forderung wohl bewußt. Zum Teil habe ich sie schon berührt. Zunächst ist es der Widerstand derer, die nur in wissenschaftlichen Höchstleistungen das Heil der Menschheit erblicken und darüber vergessen, daß der Mensch auch eine Seele hat, ein fein besaitetes Instrument, das klingen will und muß, soll es nicht ganz und gar verkümmern. Und damit zusammen hängt die Geringschätzung der Musik als Erziehungsfaktor bei den Vertretern der wissenschaftlichen Fächer und — bei den Schülern selbst. Am krassesten tritt sie ja in Erscheinung in der Tatsache, daß bei Versetzungen und Prüfungen Kompensationen mit den Musikfächern einfach ausgeschlossen sind, von ganz verschwindenden

Ausnahmen abgesehen, welche wir als hoffnungsfrohe Ansätze einer bessern Zeit betrachten wollen. Eine üble Folge dieser Tatsache ist dann ganz natürlich der Unfleiß der Schüler in jenen Fächern, der ihm absolut nichts schaden kann, wie ihm jedes Zeugnis amtlich bestätigt.

Zwar liegt im Seminar die Gefahr einer Arbeitsüberlastung der Schüler vor. Denn es gibt sonst keine Schule, die einen so vielgestaltigen, dazu gedrängten Stoffplan aufzuweisen hat. Das liegt aber in der Eigenart der bisherigen Lehrerbildung. Was die Zahl der Musikstunden anbelangt, so könnte jeder Musiklehrer mehr als zufrieden sein: 1 Gesang-, 1 Theorie-, 1 Violin-, 1 Orgel-, 1 Klavier-, 1 Chorstunde, wovon 4 verbindlich, 2 fakultativ sind. Beteiligt sich ein Schüler an allen Musikstunden, dann hat er einschließlich der Übungsstunden ein Wochenpensum von mindestens 10 Stunden zu erledigen, die Vorbereitung auf Gesang und Theorie noch nicht einmal mit eingerechnet. Mit den andern Fächern zusammen kommt eine Arbeitswoche von 60 bis 70 Stunden heraus, also ein Maß von Arbeitsleistung, das den Achtstundentag um ein Vieles übertrifft. Ich bin kein Verfechter des starren Achtstundentages, aus der Überzeugung heraus, daß die Geistesarbeiter damit nicht auskommen können. Auch bin ich der Meinung, daß Schüler das Arbeiten lernen sollen, lernen sollen, ein Maß Ziegel zu erfüllen, was mehr ist als das, was man so allgemein normal nennt. Denn nur an der erhöhten Arbeitsleistung wird unser neues Staatsgebilde genesen können. Auf der andern Seite aber sind auch Grenzen gesteckt durch die Leistungsfähigkeit des sich entwickelnden jugendlichen Körpers. So betrachtet, sind unsre Seminaristen mit Arbeit überlastet, auch in Musik. Wir treiben vielerlei und nichts gründlich. Darum: Kürzen des Musikunterrichts im Seminar, dafür mehr Konzentration auf das unbedingt Notwendige. Ausgehend von dem Ziele der Anstalt, Volksschullehrer auszubilden, fordere ich 2 Gesang-, 1 Theorie-, 1 Klavierstunde für alle Schüler verbindlich, Orgel-Orchesterspiel fakultativ, Chorstunde nur für diejenigen, welche stimmlich dazu in der Lage sind.

Wollen wir zur Hebung des Volksgesanges kommen, dann muß der gesanglichen Ausbildung des Lehrers ein größeres Augenmerk wie bisher geschenkt werden. Zwei Gesangstunden, nicht nur eine, sind erforderlich. Das Spiel eines Tasteninstrumentes zur Förderung musikalischer Allgemeinbildung, zur Unterstützung des Gesangs- und Theorieunterrichts ist unbedingt notwendig. Ich halte das Klavier für das geeignetste. Damit der gesamte Musikunterricht auch der wissenschaftlichen Grundlage nicht entbehrt, ist an der Forderung einer Wochenstunde für Theorie unbedingt festzuhalten. Da das Violinspiel für den Gesangsunterricht gar nicht die Bedeutung hat, wie allgemein behauptet wird, so könnte man diesen Unterricht einfach aus dem Lehrplan streichen. (Siehe „Die Volksschule“ Heft 2 vom 15. April 1921: „Hinaus mit der Geige aus dem Gesangsunterricht“ von W. Schaun.) — Diese Forderungen basieren lediglich auf Zweck und Ziel des Seminarmusikunterrichts. Und das ist in erster Linie, Schulgesangslehrer heranzubilden. Alle andern Wünsche kommen erst an zweiter Stelle. Aber auch ihre Erfüllung ist voll und ganz gesichert durch die Gründlichkeit der gesanglichen Ausbildung.

Die in dem ministeriellen Rundschreiben angekündigte Reform ist vom 1. Oktober 1922 ab Tatsache geworden. Sie kommt reichlich spät. Denn die Zeit ihrer Verwirklichung und Auswirkung wird recht kurz sein. 1926 wird das letzte Seminar seine Tore schließen. Damit wird eine Anstalt aus den Reihen der Schulen verschwinden, die infolge ihrer Eigenart und trotz ihrer Reformbedürftigkeit auf musikalischem Gebiete wenigstens in früherer Zeit eine Bildungsstätte unendlichen Segens gewesen. — Der neue Weg der Lehrerbildung führt über die höhere Schule zur pädagogischen Akademie. Die höhere Schule mit ihrem heutigen musikalischen Lehrplan kann man überhaupt nicht als Vorbereitungsstätte der musikalischen Seite der Lehrerbildung ansprechen. Denn was bedeuten 2 Gesangsstunden in Sexta und Quinta und die wöchentliche Chorstunde, zu der noch nicht einmal alle Schüler verpflichtet sind? Dagegen treten zwei neue Schularten auf den Plan, welche nach der Seite doch schon ernstlich in Erwägung zu ziehen sind: die deutsche Oberschule und die Aufbauschule. Die deutsche Oberschule hat durch ihre 2 Gesangsstunden in allen Klassen doch schon vieles vor den andern höhern Schulen voraus. Aber die musikalische Grundlage, die sie schafft, ist doch nicht tief und breit genug, um in zwei Jahren pädagogischer Akademie den Lehrer genügend musikalisch auszurüsten. Die Aufbauschule hat gegen sie ein Plus durch die freie Wahl eines Instruments. Zweckentsprechend kann nur das Klavier sein. Als selbständiges Unterrichtsfach fehlt leider Theorie. Unter allen höheren Schulen hätte sie also am meisten Anspruch darauf, die geeignetste für die Lehrerbildung zu sein. Die von der Aufbauschule geleistete musikalische Arbeit dürfte aber auch noch nicht genügen, eine musikalische methodische Durchbildung der Lehrer zu gewährleisten, es sei denn, daß der Lehrplan für Schüler, welche sich von vornherein für den Lehrerberuf entscheiden, vor allem nach der theoretischen Seite erweitert würde. — Nach dem heutigen Stande der Lehrpläne der höheren Schulen wird man die Hauptarbeit der musikalischen Vorbereitung der pädagogischen Akademie zuweisen müssen. Ob sie aber in der Kürze der Zeit ihr Ziel erreichen kann, ist stark anzuzweifeln. Denn der Erfolg wird durch die ungleichmäßige Vorbildung der von allen höheren Unterrichtsanstalten dort zusammenströmenden Schüler doch wieder sehr in Frage gestellt, wenn man der Musik nicht einen sehr breiten Raum in ihrem Lehrplan zuerkennt und von jedem Studierenden ein gewisses Maß musikalischer Veranlagung und Vorbereitung verlangt.

Klare Ziele und Wege haben wir also für die musikalische Vorbereitung der Lehrer noch nicht greifbar in Händen. Aber wir dürfen die Hoffnung hegen, daß die Behörde aus der Erkenntnis heraus: der Lehrer ist vor wie nach der Angelpunkt jeglicher Musikerziehung und -pflege das Ziel recht weit steckt, breite zielsichere Wege festlegt und damit ganze Arbeit schafft. Und zu all diesen Reformen muß dann noch eins kommen, ohne das alle Pläne und Reformen umsonst sind: Volle Gleichberechtigung der Musik mit allen anderen Fächern! Auch wir wollen endlich aus unsrer Aschenbrödelstellung heraus und wie die andern unseren Platz an der Sonne haben; denn nur so wird die Erhaltung eines unserer wertvollsten Kulturgüter gesichert.

Zur Lyrik des Alten Testaments

Von Dr. Gerhard von Keussler (Schluß)

Kommentare sind dazu da, gegeben zu werden, und zwar rechtzeitig gegeben zu werden. Wenn man sie aber nehmen muß und zwar erst während des Genusses — etwa einer Dichtung — nimmt, so darf man sich nicht über die Störung, über den Eintritt einer Verstimmung und anderer Unlustgefühle wundern. Unmittelbar, ohne besonderen Kommentar, bloß mit einer Vorbildung, wie sie durch das sogenannte „Reifezeugnis" besiegelt wird, können wir meist nur einen engbeschränkten Teil der alttestamentlichen Dichtungen genießen. — Vor allem ist es die Naturpoesie und die religiöse Lyrik. Auch die großartige Schöpfung Hiob gehört hierher; nicht aber das Hohe Lied. — Für unser Verhältnis zur religiösen Lyrik, namentlich zu den Psalmen, ist es bezeichnend, daß unsere Liebe und unser Verständnis fürs Morgenland selten vom Katheder her, sondern meist erst im Konzert geweckt werden, wo man die größten Meister des Abendlandes in Vertonungen jener Poesie sich ergehen sieht. Und sogar hier bei den Tondichtern selbst erfahren wir, wie sich mangelhafte Schulung rächt; wir sehen, welche poetischen Schätze unvertont geblieben sind, weil ihr Dasein den Komponisten vielfach unbekannt gewesen ist. — Von den Psalmen sind als Kompositionsstoff meist nur solche benutzt worden, die in der Liturgie Verwendung finden. Hunderte von Malen wurde der 51. Psalm — das Miserere mei — komponiert, doch wo hält sich als Tonschöpfung der große 104. Psalm verborgen, dieser Gipfel alter Naturpoesie! — Ohne zur Liturgie zu gehören, ist oft der allgemein bekannte 23. Psalm komponiert worden „Der Herr ist mein Hirte". Und zwar scheint es das pastoral-naturpoetische Element zu sein, das hier manchen Komponisten angezogen hat; so unter den Romantikern Schubert und Liszt, unter den Neueren Zemlinsky und Rezniček.

Gleich der religiösen Lyrik ist unter dem Schutz der Kirche bis in die Neuzeit auch das Hohe Lied als offiziell geistlicher Stoff von den Komponisten behandelt worden. Daß hier für den Genuß der Dichtung die Vorbedingungen verwickelter Art sind, weiß jeder, dem beim ersten Lesen des Ganzen keinerlei Erläuterungen zur Verfügung standen. Was einst Goethe im „Westöstlichen Divan" über die literarische Zukunft des Hohen Liedes geweissagt hat, bewahrheitet sich von Geschlecht zu Geschlecht aufs neue. Die Sätze Goethes lauten: „Wie oft sind nicht wohldenkende, ordnungsliebende Geister angelockt worden, irgendeinen verständigen Zusammenhang im Hohen Lied zu finden oder hineinzulegen, und einem folgenden bleibt immer dieselbige Arbeit."

Dem Zeitalter Goethes lag noch im Blut die mittelalterliche Überlieferung, das Hohe Lied versinnliche die Liebe Christi zu seiner Braut, zur Tochter Zion oder zur Gemeinde überhaupt. Diese und ähnliche Überlieferungen waren Umsetzungen der altjüdischen Allegorie. Denn was vom Hohen Lied im jüdischen Kanon auf Gott und auf seine Gemeinde Israel bezogen wurde, deutete die frühchristliche Kirche auf ihren Heiland um — auf den gekommenen Messias und auf sich selbst: auf die Christenheit. — Woher aber die Allegorie der Juden stammt; wie und wann die überaus unheiligen, naiv-sinnlichen Lieder „Von der Schönen aus Solam" unter die heiligen Schriften gerieten; welche Schutzregeln und Kunstgriffe erfunden werden mußten, damit nicht von den Wächtern der Heiligkeit die ungebührliche Sulamit verstoßen würde, wodurch sie damals auf immer verloren gegangen wäre, — über diese und ähnliche Fragen werden wir am besten von Wilhelm Riedel unterrichtet. Sein Buch heißt: „Die Auslegung des Hohen Liedes in der jüdischen Gemeinde und in der griechischen Kirche." Über das weitere Leben aber — über die weiteren geschichtlichen Schicksale des Hohen Liedes in den Händen von Clerus und Laos — werden uns gewöhnlich allzu parteiische Berichte vorgesetzt. Der christliche Allegoriker weist jeden Andersdenkenden als einen Antichrist zurück, taucht die Feder in die erlaubte Schale des Zorns und schreibt einen Kiel nach dem andern stumpf. Seine Feinde, die Naiven, die es wagen, die Liebeslieder von der schönen Sulamit als das zu nehmen, was sie in Wirklichkeit gewesen sind, diese Naiven betrachten — mindestens seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts — den Allegoriker als endgültig überwunden, fertigen die Ästhetik des Mittelalters als ungeschichtlich ab, und zwar mit gnädigem Lächeln. Nur vergessen sie dabei zumeist, daß man schlankweg um den Besitz auch dieses Restes herrlicher morgenländisch-weltlicher Dichtung gekommen wäre, wenn nicht gerade der selig-unselige Allegoriker als Rechtsanwalt des Hohen Liedes aufgetreten wäre und seinem Schützling einen Erbsitz inmitten der unantastbaren heiligen Bücher erfochten hätte. Das vergessen eben jene Feinde der Allegorie des Hohen Liedes; auch haben sie für gerechte Würdigungen nur wenig Zeit, so oft sie sich selbst untereinander befehden müssen. Erst in den letzten Jahren hat auf diesem Gebiete die Erkenntnis zu dämmern begonnen, welcher Fluch auch hier — im Gelehrtengefecht — auf der Rechthaberei lastet, auf der Verwechselung von Person und Sache, wenn es heißt, seine guten Kräfte durch kleine persönliche Plänkeleien

dem großen sachlichen Kampf nicht zu entziehen; wenn es heißt, gemeinsam einen hohen und starken Kunstboden zu erobern und zu erhalten im Streite wider Mob und Afterkunst.

Es haben oft auch in neuester Zeit Dichter wie Musiker sich dem Lied der Lieder von Salomo, dem Hohen Lied, wie es Luther nennt, gewidmet, und sind mit ihren Werken vor die lauschende Öffentlichkeit getreten, konnten aber — vielleicht mit Ausnahme von E. Bossi's Canticum canticorum — nur wenig Anklang finden. Ein Grundmangel lag hüben wie drüben für die Gebenden wie für die Nehmenden eben im Boden! im durchaus unzureichend vorbereiteten gemeinsamen Kunstboden!

Wie immer in solchen Fällen, so ist es auch hier am besten: weniger auf Berichterstatter zu geben, als sich selbst mit den einzelnen wichtigeren Kämpen ausführlich zu beschäftigen; mit den Verfechtern der einen und anderen Auffassung seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts bis auf unsere Zeit. Hier sei nun der erste Überblick skizziert, den man aus der großen Literatur über das Hohe Lied gewinnt.

Die Wortführer der Allegorie verstummen erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, des „Jahrhunderts mit dem historischen Sinn"; und zwar verstummen sie auf der protestantischen Seite völlig, auf der katholischen beinahe völlig. Es siegte auch bei den Theologen die Einsicht, daß die meisten Einzelheiten des Hohen Liedes keine allegorische Deutung zulassen, ohne dabei die Kennzeichen des vermuteten Bräutigams Christus und seiner Gemeinde, der Braut, ins Lächerliche zu ziehen. Das gilt vor allem von jenen Redebildern morgenländischer Sinnlichkeit, in denen Sulamit und der Geliebte einander verherrlichen.

Zu einer Zeit, da die Sprachwissenschaft und Völkerkunde noch in den Windeln lagen — wie zur erwähnten Zeit Goethes — war es naturgemäß sehr schwer, den Weg zu finden, auf dem die Herkunft des Hohen Liedes aufzudecken wäre. Um so höher steht auch hier das pfadfinderische Genie Herder 1778 da.

Um seiner Ansicht — der naiv-lyrischen Deutung — zum Siege zu verhelfen, mußte Herder nicht allein die allegorische Auslegung bekämpfen; es galt vielmehr noch einer zweiten Feindin den Bannkreis zu entziehen und zwar: das Hohe Lied stelle ein Drama vor. Diese Ansicht, die schon im 3. Jahrhundert der Kirchenvater Origines vertreten hatte, war 1722 vom Literaten Wachtler neu ausgerüstet worden. Wachtlers Bearbeitung „Das Hohe Lied des Salomo" mit seiner vorgesetzten Einleitung und Abteilung als eines „geistlichen Singspieles", hat sich ein Jahrhundert lang recht allgemeiner Beliebtheit erfreut. Wer Goethe als Ästhetiker kennt, weiß auch, wie Goethe sich in diesem Falle verhalten hat. Hier, für die Skizze eines Überblickes, genügt es, festzustellen, daß die beiden nicht-allegorischen Auffassungen — die naiv-lyrische und die naiv-dramatische — noch heute um den Vorzug streiten; daß beide im wechselvollen Auf und Nieder ihrer Herrschaft bedeutende Höhen erklommen haben.

Am höchsten in der dramatischen Auffassung des Hohen Liedes erhebt sich Johannes Stickel. Seine Arbeit bedeutet insofern den Gipfelpunkt auf der dramatischen Seite des Streitgebietes, als Stickel zwei völlig getrennte Handlungen annimmt: die Haupthandlung mit Sulamit, ihrem Geliebten und Salomo — und eine Nebenhandlung, eine Pastorale, die sich zwischen Hirt und Hirtin in den Bergen abspielt. Stickels Ausführungen sind geistreich, ohne in gefährliche Spitzfindigkeiten zu verfallen. Eine andere Frage ist die, ob man das Hohe Lied — auch wenn man seine dramatische Anlage gelten läßt — im Theater aufführen soll oder gar, wie Stickel vorschlug, auf einer Freilichtbühne. Es ist für die nächste Zukunft zu wünschen, daß man das Ideenwerk Stickels an den Maßen jenes geschichtlichen Gerüstes ausbaue, das der Orientalist und Forschungsreisende Johannes Wetzstein, weiland Konsul in Damaskus, 1873 aufgestellt hat. Wetzstein gilt vielen als Bahnbrecher für die einzig haltbare Auslegung des Hohen Liedes. Nicht selten ist sein Aufsatz „Die syrische Dreschtafel" als Ausgangsstütze benützt worden, um das Hohe Lied als eine Sammlung volkstümlicher Hochzeitsgesänge darzustellen, wie sie wesentlich noch heute in den oberen Jordanländern üblich seien.

Stickel dagegen spricht dem Dichter — nicht den Dichtern — des Hohen Liedes eine besondere künstlerische Höhe zu; er bemißt den Höhegrad an der bis ins kleinste abgewogenen, einheitlichen Gliederung des Ganzen. Wird nun von den philologischen Gegnern Stickels darauf hingewiesen, daß das Hohe Lied nicht von einem, sondern von mehreren — sprachlich verschiedenen — Dichtern herrühre, so genügt auf beiden Seiten je ein Schritt des Entgegenkommens, um diesen Streitpunkt zu beseitigen. Man setze an die Stelle von Stickels Begriff „Dichter" den Begriff „Sammler", dann ist es dieser Sammler gewesen, der es verstanden hat, verschiedene Liebeslieder, beliebte Hochzeitsspiele und ähnliche Gedichte so zu gruppieren und zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen, wohl auch zu ergänzen, daß das Hohe Lied — eben als dieses zweite Gebilde — jene ästhetischen Vorzüge erhalten hat, die Stickel ihm von Hause aus zuspricht. Stickels Studie erschien 1888 und heißt: „Das Hohe Lied in seiner Einheit und dramatischen Gliederung mit Übersetzung und Beigaben."

Hier und in einer Menge anderer Arbeiten ist Bedeutendes geleistet worden. Doch für wen? Wer konnte der Abnehmer sein? Wen außer dem Fachmann sollte ein neues Buch über das Hohe Lied — schon und bloß dem angekündigten Titel nach — anziehen?

Wieder einmal hat man erfahren müssen, daß Bedeutendes nicht interessant ist, wenn wir nicht interessiert sind; wieder einmal stehen wir vor einem grundsätzlichen Mangel unserer Vorschulung. Wir müssen es schon als Kinder begreifen lernen, warum es ein poetisch außergewöhnliches Land gewesen ist, das die Propheten hervorbringen konnte, und warum es ein poetisch ebenso außergewöhnlicher Boden gewesen ist, auf den die Früchte fielen. Daß die Propheten nicht durchdrangen, sondern vom Volk vielmehr verfolgt und verdammt und gesteinigt wurden und daß somit die großen Dichter zu Märtyrern wurden, geschah bekanntlich aus Gründen einer gottesstaatlichen Politik. Von der Nachwelt konnte aber bald festgestellt werden, daß der Tod jedes einzelnen Propheten auch für die Literatur großen Schaden bedeutet hat.

Einem Volk, wie dem der lilienblühenden Triften Saron und der beseligt stillen Täler des Jordan müssen wir einen allerersten Platz in der Weltliteratur anweisen und müssen allmählich die Ehrenschuld abtragen; freilich nicht durch eine chronistenkühle Aufstapelung der Werke, sondern durch warmen Umgang und künstlerische Pflege. Wir sehen es in der allgemeinen Geschichte der Literatur hundertfach bestätigt, daß die Größe der Dichter nicht mit ihrer Verbreitung oder Verwendung Hand in Hand geht. An uns ist es auch hier, bei den Dichter-Propheten und Psalmisten dafür zu sorgen, daß Größe und künstlerische Verwendung einander entsprechen. Die bedeutendsten Tonschöpfer des Abendlandes haben den Auftakt bereits gegeben. — Unsere menschlich-persönliche Reife beginnt in dem Augenblick, da wir unsere Bestimmung und den Gebrauchswert unserer eigensten naturgegebenen Kräfte erkannt haben; zu einer vollkommenen Erkenntnis aber gehört hier auch die Einsicht, daß es unsere Pflicht ist, jeden neu gewonnenen Bestand unseres neuen seelischen Haushaltes zum Gemeingut zu machen und ihn solcherart mindestens all denen kundzugeben, die auf ihrem Lebenslauf mit ihm noch nicht in Berührung gerieten. Und solange uns in der Schule das Hohe Lied vorenthalten wird, ist wohl der Konzertsaal der erste öffentliche Raum, in dem wir unsere Freundschaft mit Sulamit und mit manch anderer poesievoller Gestalt alter morgenländischer Webekunst schließen können.

„Und Frieden auf Erden“

Eine nachträgliche Weihnachtsmusikbetrachtung

Von Prof. Dr. Arthur Prüfer

Wer jemals als Hörer oder als Mitwirkender bei den alljährlichen Aufführungen des Bachschen Weihnachtsoratoriums durch den Leipziger Bachverein oder den mit ihm neuerdings vereinigten Gewandhauschor die erhabene Größe des Gesanges der himmlischen Heerscharen „Ehre sei Gott in der Höhe“ mit wahrhaft andachtsvoller Ergriffenheit auf sich hat wirken lassen, dem wird der scharfe Gegensatz aufgefallen sein, in dem der kurze Pianomittelteil: „Und Friede auf Erden“ zum Anfang und Schlußsatz dieses sogenannten „Engelchores“ steht. Werden wir durch diese schneidenden Dissonanzen, die übermäßigen, beziehungsweise verminderten Intervalle (Sopran g, Tenor dis; Sopran gis, Alt c; Alt cis, Tenor f; Sopran g, Alt cis) nicht gewissermaßen „aus allen Himmeln gerissen“, wird nicht dadurch der Weihnachtsjubel, der das himmlische Ur-Weihnachtsoratorium der Engel auf den nächtlichen Gefilden Bethlehems so unvergleichlich in irdischen Tönen widerstrahlt, jäh, fast grausam hart unterbrochen?

Aber der Leser der Z. f. M. wird ja durch die „Inneren Betrachtungen“ fortdauernd angeleitet, als innersten Wesensgrund auch der Bachschen Kunst ihre Symbolik zu erkennen; und eine derartige Symbolik offenbart sich auch in unserem Engelschor*). Der „Friede auf Erden“ ist eben eine himmlische Verkündigung an die Erdenwelt, die dieses Friedens leider entbehrt. Wir wollen dabei nicht näher auf die theologisch-dogmatische Auslegung dieser Textstelle des Lukasevangeliums (Kapitel 2 Vers 14) eingehen, die entweder den Frieden meint, der durch die Menschwerdung des Heilandes zwischen Gott und dem sündigen Menschengeschlecht geschlossen wird, oder das Idealbild eines allgemeinen irdischen Völker- und Menschheitsfriedens, des Kantischen „ewigen Friedens“, entrollt. Man beachte auch in unserm Engelchor-Friedensteil das Herabsinken aller vier Chorgesangsstimmen. Es ist, als ob tiefste Friedenssehnsucht vergeblich nach Erfüllung ränge! Abermals eine echt Bachsche Symbolik. — Zunächst nahen die Engel mit ihrer wunderbaren Friedensverkündigung unsrer armen, vom Unfrieden zerrissenen Erde.

„Herodes haßt — und es zertritt uns Rom.
Es front und zinst und flucht die halbe Welt,
Und wer sich nicht duckt, wird vom Schwert gefällt.“

Mit diesen Versen des edlen Friedrich Lienhard (Dezemberheft der Monatsschrift „Der Türmer“, 1922) aus einem ungedruckten Krippenspiele: „Die Hirten in der heiligen Nacht“ ist ebenso das Bild unsrer jetzigen Weltlage, wie auch das des Deutschlandes zur Zeit Bachs, und überhaupt das wahre Wesen der wirklichen Welt in ihrem sich selbst zerfleischenden Willen erschütternd

*) Ein bekanntes Beispiel aus dem Weihnachtsoratorium ist ja der Choral des ersten Teils: „Wie soll ich dich empfangen“, dessen Meodik hier in der Adventszeit die Passion Jesu „O Haupt voll Blut und Wunden“ tiefsinnig vorschattet in einer der Musik einzig möglichen, gleichzeitigen Ausdrucksform.

gemalt. Und dieses Abbild der wirklichen, lieb- und friedelosen Welt zeichnet auch Bachs Meistergriffel, indem er seine Engel ihre Klagen darüber in schmerzlichsten Mißklängen zum Ausdruck bringen läßt. Der Tondichter berührt sich aber dadurch mit dem großen Philosophen Arthur Schopenhauer des 19. Jahrhunderts und den ihm geistesverwandten romantischen Dichtern und Musikern wie E. T. A. Hoffmann, deren Weltanschauung der Musik die erhabene Bedeutung einer Idee der Welt selbst beilegt. Damit sei aber nicht etwa auf das beliebte oberflächliche Schlagwort des „Pessimismus" des großen Denkers angespielt. Seine Lehre gibt die gleiche Erkenntnis von der tragischen Bedeutung der Welt wieder, die Martin Luther nur in andere Worte kleidet, wenn er in seinem Weihnachtslied vom Welterlöser preisend singt:

„Er führt uns aus dem Jammertal,
Macht uns zu Erben in seinem Saal.
Kyrieleis."

Also philosophische Erkenntnis vom wahren Wesen der Welt, bestätigt durch die christliche Weltanschauung und in ihrer Tragik künstlerisch gedeutet durch die Musik! — Allein auch in ihren letzten, herrlichsten Ausblicken und Hoffnungen werden wir diesen drei erhabenen welt- und seelenbewegenden Geistesmächten begegnen. Denn wenn der dritte Teil unseres gewaltigen Engelchores vorübergerauscht ist: „Und den Menschen ein Wohlgefallen", kommt Bach in einem „Anhang" (Coda wäre eine zu nüchterne, herkömmliche Bezeichnung) noch einmal auf den Eingangsteil zurück: „Ehre sei Gott", in gedrängter Kürze seinen fugierten Stil zusammenfassend. Dann wiederholt er auch unsere Engelsverkündigung: „Und Friede auf Erden". Nun aber haben sich alle schmerzlichen Dissonanzen aufgelöst! Von besonders ergreifender Inbrunst war für mich als Chorbaßsänger immer der letzte hohe Aufstieg der untersten Stimme zum [Notenbeispiel] und sein allmähliches Herabsinken bis zum tiefen [Notenbeispiel]. Hier also die Erfüllung der Engelsbotschaft in einem von Christenhoffnung erfüllten Jenseits, genährt von dem Glauben des Erlösungsphilosophen Schopenhauer an die „moralische Bedeutung der Welt" und verklärt durch die „höchste, erlösende Kunst", die Musik!**)

**) Auf das Weihnachtsoratorium habe ich mich hier beschränkt. Wo aber Bach auch sonst in seinen anderen großen kirchlichen Werken die Worte „Und Frieden auf Erden" in Töne gebracht hat, stets ist es ihm wieder in eindringlicher, eigener Schönheit gelungen, worauf auch H. Kretzschmar im „Führer" hinweist (II, Bd. I, 4. Aufl., S. 59). Im Gloria der „H-Moll"-Messe erklingt das „Et in terra pax" in ganz ruhig dahinschwebenden Terzen. Vielleicht regen diese Zeilen zur Untersuchung an, wie der Meister den Frieden auf Erden in den anderen Werken besungen hat.

„Don Gil mit den grünen Hosen"

Komische Oper in 3 Akten von Carl Futterer / Uraufführung im Stadttheater zu Freiburg i. B.

Von Prof. Heinrich Zöllner

Der ungefähr am Ausgang der Vierziger stehende Baseler Künstler Futterer kam vor einigen Jahren im Baseler Stadttheater mit einer Oper „Der Geiger von Gmünd" zu Gehör, über deren Aufnahme mir Näheres nicht bekannt geworden ist. Die neue komische Oper aber ist so geartet, daß sie eine eingehendere Besprechung ihrer Qualitäten auch in den Fachzeitschriften wohl verdient. Futterer ist zugleich der Dichter seines nach dem Spanischen des Tirso de Molina verfaßten Textbuches. Und zwar ein sehr geschickter Dichter. In komisch grotesken Versen ist er sogar reizend. Oder ist es nicht wunderhübsch, wenn er beispielsweise eine auf ihre Nebenbuhlerin eifersüchtige Dame zu dieser sagen läßt:

Ei, wen suchst du, teure Base,
Daß du durch die Büsche flitzest
Und die liebe Schnuppernase
An den Sträuchern blutig ritzest?

Und dergleichen Verse gibt es eine ganze Menge in dem an Worten überreichen Textbuche. Da ist namentlich eine Figur, die der Dichter Futterer mit besonderer Liebe behandelt hat: eine Art Leporello-Figaro, hier Caramanchell genannt. In der Schnelligkeit der Deklamation wird allerdings vom Darsteller dieses originellen und zugleich recht liebenswürdigen Burschen das Menschenmöglichste verlangt. Unsere deutsche Sprache verursacht durch die Häufung der Konsonanten solchen Versuchen die größten Schwierigkeiten. Und die Hauptbedingung, die witzigen Pointen zur beabsichtigten Wirkung zu bringen, ist doch vor allem, daß man sie versteht. Das ist leider nur ausnahmsweise der Fall. Die Größe unserer Opernhäuser verschlingt unbarmherzig die besten Witze, und wir müssen uns meistens an dem spitzbübischen Ausdruck im Gesicht des Darstellers genügen lassen, um versichert zu sein, daß er etwas ungeheuer Drolliges oder Gesalzenes losgelassen hat.

Den Inhalt des Stückes hier zu erzählen, würde kaum möglich sein — kurz gesagt, ist es eine Verwechselungskomödie mit Annahme falscher Namen (ein wirklicher „Don Gil" existiert überhaupt im ganzen Stücke nicht) mit Verkleidung der Hauptheldin, einer Donna Juana. Die Handlung ist weitverzweigt und für einen Operntext stark kompliziert. Eins aber ist Futterer vor allem nachzurühmen: er fällt niemals aus dem Stil der komischen Oper heraus. Auch wenn Juana ernst wird, wird die Musik nicht sentimental, sondern durch die Art der Instrumentation wenigstens wird der Charakter der komischen Oper gewahrt. Dieses stilistische Feingefühl des Komponisten ist auch etwas wert und ist mir ein Beweis von einem wirklichen Theatertalent.

Die Musik geht übrigens fast immer in gleichem Schritt und Tritt mit der leichtfüßigen Handlung. Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß die Deklamation — trotz der meistens vorherrschenden Schnelligkeit — mitunter etwas Monotones erhält, was seinen ursprünglichen Grund in den in Überfülle vorhandenen vierfüßigen Trochäen des Textes hat. Die vierfüßige Trochäe paßt gar zu gut in Achteln gerade in einen Viervierteltakt hinein — und da hat sich's der Komponist gar oft recht bequem gemacht und diesen Viervierteltakt in diesem Sinne etwas häufig angewandt. Er würde mir wahrscheinlich erwidern: Ja glauben Sie, daß ich mit „moderner Deklamation" je eine wirklich komische Oper hätte schreiben können? — Nein, würde ich erwidern — Sie sind ganz im Recht, auch dem Sänger mal zuzumuten und zuzutrauen, daß er durch intelligente Nuancierung Leben in einen einfach wiedergegebenen Rhythmus bringt. Nur darf es nicht allzuviel wiederholt werden.

Die Instrumentation ist geschickt, oft geradezu reizend (so in einem Menuette mit Chor im 1. Akte, in verschiedenen gut erfundenen lyrischen Liedern des 2. und 3. Aktes) — im Dialog ist sie manchmal etwas stereotyp. So reizend und passend das Hüpfen der Geigen und Holzblasinstrumente in lustigen Sechzehnteln ist, so kann es — trotzdem dadurch der Lustspielcharakter auf eine technisch leichte Weise betont wird —, immer und immer wieder angewendet, etwas zuviel werden. Und dann entsteht der schon angedeutete Nachteil: die lustige Bewegung der Instrumente drückt unwillkürlich auf die Worte des Sängers und macht sie unverständlich. Etwas weniger wäre oft mehr — d. h. in dem Falle: besser gewesen. Die Holzbläser vor allem ruhen den ganzen Abend nur sehr selten, und die Eigenart ihrer Klänge nützt sich leider recht schnell ab. Posaunen hat Futterer überhaupt nicht benutzt, und nur eine Trompete. Die hat allerdings manch Wagstücklein auszuführen.

Aber trotz der mannigfachen Ausstellungen kann man den grünen Hosenmann Futterers als eine ganz gesunde Operngeburt bezeichnen. Ihm hat's — wie vielen vor ihm — der Stil von Mozarts „Figaros Hochzeit" angetan; er wollte probieren, ob da in moderner Weise nicht weiterzubauen wäre. Und man darf ihm nachrühmen: er ist redlich selbständig geblieben in seiner lustigen Arbeit, es fällt ihm recht viel ein. — Der muntere Schalk, den ihm Natur offenbar mitgab — er dokumentiert sich auch in drolligen musikalischen Einfällen. Auf das Leitmotiv wird im allgemeinen verzichtet, nicht immer zum Vorteil des Werkes, in dem man doch dann und wann den „roten Faden" vermißt, obgleich die musikalische Logik ein angeborenes Talent Futterers zu sein scheint und seine Erfindung kaum je den Eindruck des Gequälten und schwer Gefundenen macht. Daß er ungeniert Duette, Terzette, Quartette anwendet bis hinauf zu einem Undezimette (welches sehr bewegte und lebendige Zankstück einen guten Klangsinn für die menschliche Stimme beweist, ohne letztere trotz des burlesken Charakters der Nummer zum Schreien zu verführen) — das ist nur zu loben, namentlich wenn man über eine gut fließende melodische Ader zu verfügen hat wie Futterer.

Die Aufführung war äußerst fleißig und sorgfältig vorbereitet bezüglich des musikalischen Teils (für welchen der 1. Kapellmeister Cornelius Kun verantwortlich war) wie auch bezüglich der Regie und der wirklich hübschen szenischen Bilder (welche in der geschickten Hand des Intendanten Hans Pichler ihre Wirkung nicht verfehlten). Die Besetzung der Hauptrollen, die kaum eine Schwäche, geschweige eine Niete aufwies, war folgende: die Damen Magda Strack (aus Bern), Lily Borsa, Käte König, Erna Walter, die Herren Carl Jöken, K. Kamann, B. Köhler, M. Dornbusch, B. Schmitz.

Die Aufnahme des neuen, übrigens recht schwierigen Werkes war die denkbar beste, und zum Schlusse wurden Komponist und sämtliche dabei beteiligten Künstler auf das glänzendste gefeiert.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Einiges über Hugo Wolfs geistige Potenz

Wenn sich die Hugo-Wolf-Begeisterung im Laufe des letzten Jahrzehnts auch ziemlich gelegt hat und es schon lange wieder möglich ist, auch andere deutsche Liedkomponisten in einem Atemzug mit dem steiermärkischen Liedkomponisten zu nennen, so gilt es doch noch immer als ein Dogma, daß Wolf der schärfste Kopf unter den deutschen Liedkomponisten gewesen sei, er wie keiner ein derart geistiges Verhältnis zu seinen Dichtern gehabt habe. Wohl räumt man — der Wucht der geschichtlichen Erfahrung konnte man sich denn doch nicht widersetzen — einem Schubert größeren Melodiereichtum und mehr Ursprünglichkeit ein, kommt aber die Sprache auf die geistige Erfassung der dichterischen Vorwürfe, so weiß zum mindesten jeder Wolfspezialist, wie er in dieser Frage zu urteilen habe. Er beweist es auch, indem er z. B. ein Schubertsches und Wolfsches Goethelied miteinander vergleicht, wobei Schubert nicht leicht ohne ein triumphierendes Lächeln aus der Hand gelegt wird. Man tat nun sicher recht, den Kampf auf das geistige Gebiet zu führen, weil es gerade beim Lied darauf ankommt, wer, bei aller selbstverständlichen Erfüllung rein musikalischer Erfordernisse, dem dichterisch-poetischen Vorwurf am meisten gerecht wird. Und eben hier gelangte man zu dem Urteil, daß Wolf eigentlich einzig dastehe. Die, wie wir sie nennen können, geistige Methode der Betrachtung setzt nun allerdings eines voraus: Man muß seinerseits fähig sein, den Ausgangspunkt des Liedkomponisten, nämlich das Gedicht, verstehen zu können, indem es erst von hier aus möglich sein wird, die Beurteilung vorzunehmen, ob denn der Komponist auch wirklich das Gedicht „getroffen" habe oder nicht. Der ruhende Pol in der Betrachtung eines Liedes bleibt immer das Gedicht; hundertfach kann es, im Einzelnen immer wieder verschieden, komponiert sein, das Antlitz des Dichters muß uns immer wieder entgegenschauen, und wehe einem musikalisch vielleicht noch so schönen Liede, wenn dieses Antlitz uns eine Fratze zeigt. Nun glaubt ja sozusagen jeder normale erwachsene Mensch, geschweige ein nur mit Kunst sich beschäftigender, daß gerade der geistige Kern von Gedichten, die sich Schubert und Wolf zum Vorwurf nahmen, ziemlich offen und klar vor ihm liege. Derartige Gedichte gedanklich zu „verstehen", hatte man ja schon in der Schule gelernt. Wie nun aber, wenn gezeigt werden kann, daß gerade dieser ersten, selbstverständlich und geradezu primitiv erscheinenden Bedingung in ungezählten Fällen nicht genügt wird, man also auch gar nicht in der Lage sein kann, beurteilen zu können, ob z. B. Wolf ein Gedicht richtig „verstanden" habe, und zwar eben im gewöhnlichen Sinne gesunden Menschenverstandes! Und wie, einem Genie wie Wolf sollten fundamentale geistige Fehler unterlaufen sein, die man — noch viel verwunderlicher — trotz etwa

25jähriger Beschäftigung mit diesen Liedern nicht bemerkt, sie im Gegenteil in dem Sinne übersehen habe, daß man die Wolfsche Auffassung als die gegebene, die eigentlich geniale auffaßte? Ich glaube, man tut einen tiefen Blick in unsre ganze, geistig überaus zurückgekommene Zeit, so man gerade hier einige Lichter aufzustecken sucht. Denn welches Zeugnis stellt sich eine Zeit aus, wenn sie sich unfähig zeigt, vom Dichter durchaus klar „formulierte" Gedichte, deren Verständnis keine eigentlichen Schwierigkeiten bietet, zu verstehen? Ohne weiteres sei auch zu Beispielen gegriffen, wobei als erstes ein solches von Mörike gewählt sei, und zwar das Gedicht: „Rat einer Alten." Wie es Wolf aufgefaßt und komponiert hat, geht uns zunächst nicht im mindesten an. Darin liegt gerade eine Fehlerquelle, daß man ein Gedicht gleich als Lied kennen lernt, den „Text" sich gleich in der Auffassung eines Komponisten zeigen läßt, sich der eigenen Stellungnahme begibt, was dann aber nur zu leicht zu dem Resultat: Mitgegangen, mitgehangen führt. Das Gedicht heißt:

Rat einer Alten

Bin jung gewesen,
Kann auch mitreden,
Und alt geworden,
Drum gilt mein Wort.

Schön reife Beeren
Am Bäumchen hangen,
Nachbar, da hilft kein
Zaun um den Garten:
Lustige Vögel
Wissen den Weg.

*

Aber mein Dirnchen,
Du laß dir raten:
Halte dein Schätzchen
Wohl in der Liebe,
Wohl im Respekt.

Mit den zwei Fädlein,
In eins gedrehet,
Ziehst du am kleinen
Finger ihn nach.

Aufrichtig Herze,
Doch schweigen können,
Früh mit der Sonne,
Mutig zur Arbeit,
Gesunde Glieder,
Saubere Linnen —
Das machet Mädchen
Und Weibchen wert.

Bin jung gewesen,
Kann auch mitreden,
Und alt geworden,
Drum gilt mein Wort.

Das Ganze ist, wie man ziemlich unschwer erkennen wird, eine Art dramatische Szene, die man zum schärferen Verständnis allerdings gut tut, sich etwas zu vervollständigen. Der Rede der Alten ist etwas vorausgegangen: Der Bauer ist hinter die Liebschaft seiner erwachsenen Tochter gekommen, es hat allem nach eine Szene abgesetzt, in der das Mädchen nach allen Regeln lang geübter väterlicher Kunst abgekanzelt worden ist. Die Rede des erregten Vaters und wohl auch das Flennen des Mädchens haben die alte Nachbarin herbeigerufen, die schnell genug die Ursache der häuslichen Katastrophe errät. All dies geht dem Gedicht voraus, und Mörike rechnet einigermaßen darauf, daß der Leser zum situationsgemäßen Verständnis der Rede diese Vervollständigung vornimmt; an sich ist das Gedicht natürlich auch ohnedies klar verständlich. Zunächst erklärt nun die Alte mit drastischer Bestimmtheit, warum sie in einem solchen Fall als Autorität mitreden könne (1. Abschnitt). Dann wendet sie sich an den Vater, ihm mit einem Vergleich auseinandersetzend, daß, wenn die Mädchen eben einmal jährig, „reif" geworden seien, auch ein „Zaun" sie nicht bewahren könne: die Natur verlange ihre Rechte (2. Abschnitt). Dann — der Vater mag sich unterdessen etwas beruhigt haben — wendet sie sich in den zwei folgenden Abschnitten an das Mädchen und entwickelt aus einem kerngesunden, klugen Innern die zwei weiblichen Grundregeln für eine glückliche Ehe — Vergleich mit den beiden Fädchen —, an die sie noch eine Reihe allerbester, erprobter Einzelratschläge schließt. Man sieht, die Alte ist eine jener ganz famosen Frauen, die nicht allein das Herz auf dem rechten Fleck haben, sondern auch über einen selbsterworbenen Erfahrungsschatz verfügen, von dem sie gegebenenfalls in nützlichster Weise einen resoluten Gebrauch machen, eine der Frauen, die man in Süddeutschland kurzweg als „Person" bezeichnet. Das Gedicht gehört zu jenen Gebilden, an denen gerade ein Goethe seine helle Freude gehabt hätte, zumal kaum einer seiner romantischen Dichterzeitgenossen einer derart gesunden, auf der Wirklichkeit sich aufbauenden Anschauung fähig gewesen wäre. Aber auch die Augen eines Kant hätten bei einem derartigen Gedicht geleuchtet, denn wie Mörike seine „Maximen" aufstellt und im Sinne einer echten Synthese entwickelt, er dabei immer Dichter bleibt, indem die ganze Sprache dem Vorstellungskreis einer Bäuerin entspricht, das vermag auch einen echten Philosophen zu erfreuen und ihm zu imponieren. Denn im Geiste finden sich schließlich alle wahren Männer.

Ich frage nun zunächst, ist, was hier kurz über das Gedicht ausgeführt wurde, wirklich etwa so besonders schwer zu erkennen, steht man nicht einem bei aller tiefen Lebenswahrheit einfachen, aus der täglichen Sprache hervorgegangenen Gedicht gegenüber, kann über das Wesen der Alten irgendwie ein Zweifel aufkommen? Und nun erst sehe man — wem sie nicht geläufig ist — die sehr bekannte Fassung nach, die Wolf diesem kerngesunden Gedicht gegeben hat. Was hat er aus der famosen alten Person gemacht? Kurz gesagt, eine schnurrige, komische und närrische Alte, das letztere insofern, als die durch das ganze Stück erklingenden kurzen Vorschläge in der Begleitung, z. B.:

sich wie das Geklingel einer Narrenmütze anhören. Er läßt die Alte ihre so überaus gehaltvollen Ratschläge auf eine „lebhafte", als solche ganz amüsante Tanzmelodie singen und erweckt mit der Vorstellung der sich auf Tanzrhythmen bewegenden Alten das denkbar widerwärtige Bild einer alten, hopsenden Frau. Man kann, vom rein gedanklichen Standpunkt aus, das Gedicht nicht gröber mißverstehen, als es von Wolf geschehen ist; auch nicht eine Nervenfaser der Mörikeschen Alten ist in dieser Vertonung getroffen. Wäre Wolf ein bizarres
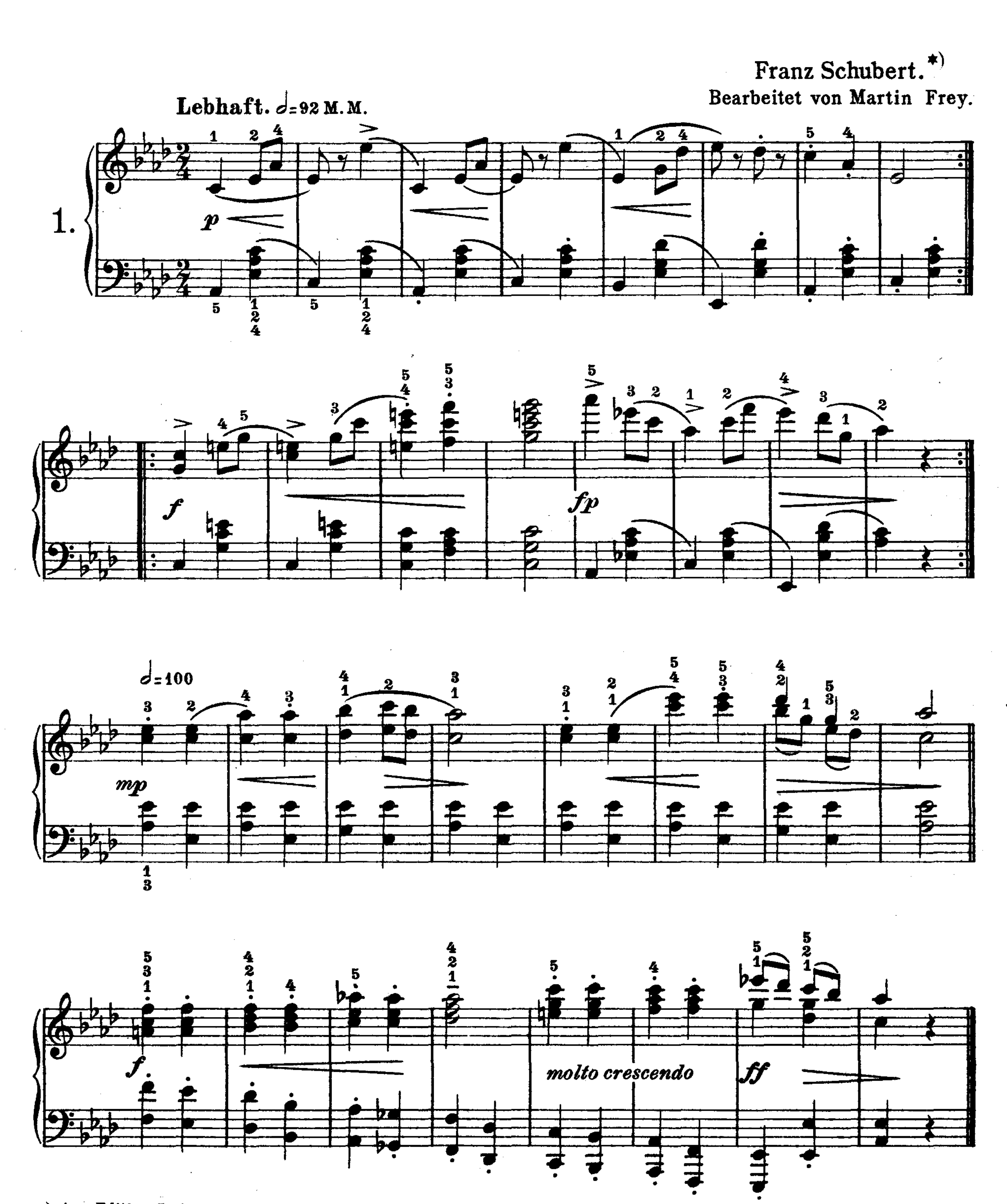
Z. f. M.
Beilage 35.
Heft 2, 1923.

ECOSSAISEN.

I.
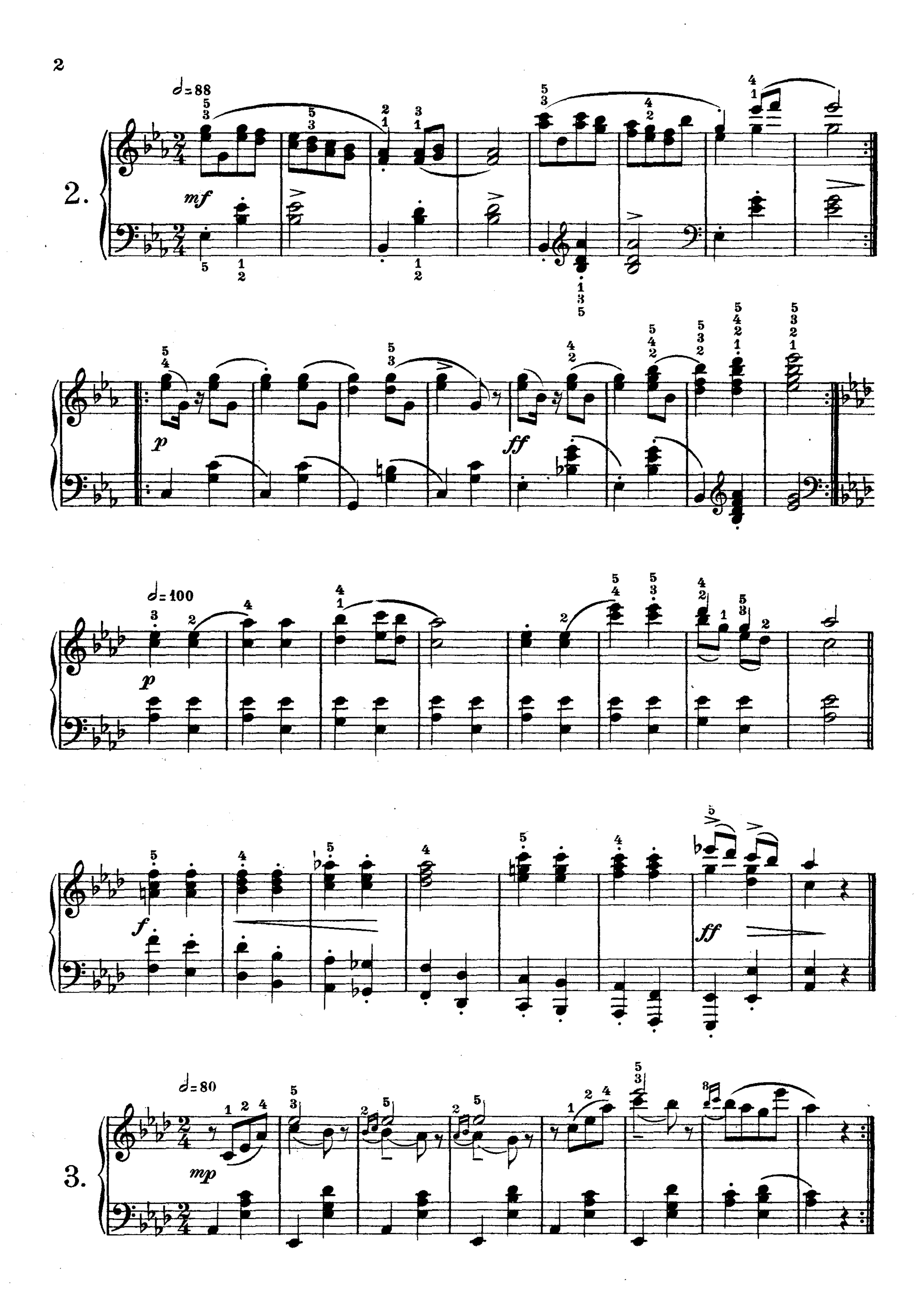
(As dur)

Franz Schubert.*)
Bearbeitet von Martin Frey.



*) Aus Edition Steingräber Nr. 2303: 3 Ecossaisen.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".
2184



𝅗𝅥 = 88
2.
mf
p
ff
𝅗𝅥 = 100
p
f
ff
𝅗𝅥 = 80
3.
mp

𝅗𝅥 = 100

4. 𝅗𝅥 = 88

leggiero

crescendo

♩=80

5.

1. 2.
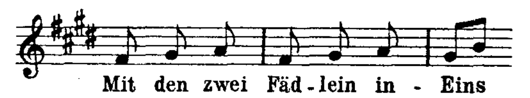
leggiero

crescendo

und zugleich frivoles Talent gewesen und fänden sich nicht auch sonst Entgleisungen in Menge bei ihm, so könnte man annehmen, er hätte das Gedicht karikieren wollen, wovon aber keine Rede sein kann. Denn als einem echten Liedkomponisten kam es ihm wirklich darauf an, dem Dichter zu dienen, woraus, nebenbei gesagt, jedes starke Liedtalent seine besten Kräfte schöpft.

Daß Wolf in gutem Treu und Glauben verfuhr, zeigt er ferner dadurch, daß es ihm nicht gelang, den Rhythmus des Gedichtes wirklich zu fassen, was gelegentlich eine Vergewaltigung der Worte zur Folge hat, die klar zeigt, daß der berühmte Komponist das Gedicht auch im Einzelnen, und zwar an entscheidenden Stellen, nicht verstanden hat. Was nun die Fragen des poetischen Rhythmus betrifft, so kämen wir hier auf ein Gebiet, das weder in der bisherigen Liedtheorie noch im vokalen Kompositionsunterricht überhaupt greifbar in Erscheinung getreten ist, geschweige, daß man zu irgendwelcher durchgearbeiteten theoretischen Darlegung gelangt wäre. Liegt doch, trotz der trefflichen Ansätze am Ende des 18. Jahrhunderts, die gesamte vokale Theorie im 19. Jahrhundert in einer Weise darnieder, die sich schließlich nur aus der Vernachlässigung und dem Niedergang der Vokalmusik in diesem Zeitalter überhaupt erklären läßt. Das mag auch ein Hauptgrund sein, warum man z. B. Wolf auch auf diesem Gebiete nicht zu begegnen wußte und ihm kurzweg ausgeliefert war, selbst gelegentlich greulichste rhythmische Verzerrungen nicht merkte; muß doch schließlich bei einem Genie alles genial sein! Es mag vielleicht einer späteren Betrachtung vorbehalten sein, die rhythmische Unnatur in diesem Wolfschen Lied im einzelnen zur genauen Darstellung zu bringen, heute greife ich nur diejenige Stelle heraus, die durch die rhythmische Verballhornung im geistigen Sinn völlig zerstört wird. Man beschäftige sich also nochmals mit dem Gedicht, und zwar dem 3. und 4. Abschnitt, als die Alte ihre Maximen entwickelt. Zweierlei ist es, worauf das Mädchen in der Ehe sehen soll, sowohl auf Liebe wie auf Respekt. Diese beiden Behandlungsarten sollen nun aber in der Weise synthetisch zur Anwendung kommen, daß sie gleich zwei Fädchen ineinandergedreht werden, so daß Liebe und Respekt nicht gesondert, sondern einheitlich, eben als Synthese, zur Wirkung gelangen. Kurz: Mit diesen zwei Fädchen, in eins gedrehet, ziehst du deinen Mann am kleinen Finger nach.

Wenn man nun auch, wie Wolf — und hierin besteht sein rhythmisches Vergehen gegen das Gedicht —, nicht gemerkt hat, daß der vierte Abschnitt nebst andern zunächst „auftaktmäßig" gehalten ist*), mithin auf das zweite Wort die Hauptbetonung fällt, so kann einem richtigen Leser auch der Sinn der Worte über die richtige Betonung Auskunft geben. Er wird dann lesen: Mit den zwei Fädlein, d. h. eben mit diesen zwei Fädlein, Liebe und Respekt genannt, indem das unscheinbare Wörtlein „den" ja auch als hinweisendes Fürwort gebraucht wird. Wer das Wörtlein völlig überhört, beweist damit unwiderlegbar, daß er den Sinn der ganzen Stelle und damit das Gedicht nicht erfaßt hat, und betont und singt nun eben etwa wie Wolf, der zu schreiben vermag:



Da haben wir's, und jede weitere Darlegung ist nun hoffentlich überflüssig. Ja ja, mit zwei synthetischen Fädchen ist eben nicht zu spaßen.

Das Ganze hat uns länger aufgehalten, als beabsichtigt war, und eigentlich sind wir noch nicht im mindesten zu Ende. Denn die eigentlichen Lied- und Musikfragen erheben sich überhaupt erst jetzt, nachdem das Allergröbste zur Sprache gekommen und beiseitegeschafft ist. So sei also ein Sprung gemacht und die Frage gestellt:

Ist es einem Komponisten, ist es der Musik möglich, Begriffe, wie sie besonders im dritten bis und mit fünften Abschnitt vorkommen, in klar verständlicher Weise zu musikalischem Ausdruck zu bringen oder nicht? Oder, negativ ausgedrückt, muß der Komponist sich in solchen Fällen lediglich mit mehr oder weniger unverbindlicher Musik begnügen, kann er, kurz gesagt, den Kampf mit dem Dichter aufnehmen, oder muß er rundwegs die Waffen strecken? Oder weiter: Gibt's nur eine Liedlmusik für ein gelangweiltes Konzertproletariat, das dann am vergnüglichsten sich amüsiert, wenn es gehaltvolle Lebensregeln auf Schnadahüpfelmelodien gesungen hört, oder gibt's, wenigstens für Männer geistiger Prästanz, auch eine solche Liedkunst, die neben dem physischen und metaphysischen Genuß auch einen klar kontrollierbaren geistigen gewähren kann. Bei Wolf wird man sich wenigstens in derartigen Fällen keinen Rat holen können, auch bei den Stubenästhetikern des 19. Jahrhunderts nicht. Denn diese haben schon längst haarscharf bewiesen, daß die Tonkunst auf diesem Gebiet nichts zu suchen haben könne. Wie sollte es auch möglich sein, z. B. „aufrichtig Herze, doch schweigen können", die beiden Fädlein usw. tonkünstlerisch zum Ausdruck zu bringen? Also, auch von den Ästhetikern wird der Leser keine oder vielmehr eine negative Antwort erhalten. Er wende sich aber an die großen Meister, gehe bei ihnen in die Schule und versuche dann auch für diese Einzelfälle eine Antwort zu geben. Wer sich Komponist nennt, gebe diese in dessen Sprache. Denn, wie man sieht, stellt gerade dieses Gedicht eine Reihe fesselndster Aufgaben, und schließlich heißt die ganze Frage: Läßt sich ein derartiges Gedicht wirklich komponieren oder nur in mehr oder weniger unverbindlichen Noten geben? Laufen Antworten ein, so sollen sie behandelt werden.

*) Das Gedicht ist rhythmisch mit schönster gesetzmäßiger Freiheit behandelt, der gerecht zu werden zu den innersten Aufgaben eines „kongenialen" Liederkomponisten gehört.

Zu unserer Notenbeilage

Mit einer der von Martin Frey bearbeiteten und demnächst im Steingräber-Verlag erscheinenden Ecossaisen-Gruppe von Schubert glauben wir unseren Lesern eine besondere Freude zu machen, da gerade diese Tänze Schuberts ziemlich wenig bekannt sind. Es rührt dies vor allem daher, daß sie in den zahlreichen Tanzsammlungen Schuberts ziemlich unordentlich durcheinander liegen, Schubert sie noch weit weniger in „Form" gebracht hat als die anderen Tänze. Da ist nun Martin Frey, der bekannte Komponist und Klavierpädagoge in Halle a. S., daran gegangen, aus den fast achtlos hingeworfenen Tänzen drei verschiedene, sorgsam zusammengestellte „Blumensträuße" zu binden, und den ersten präsentieren wir hiermit unseren Lesern noch vor Veröffentlichung des demnächst erscheinenden Bandes. Allerdings fehlt unserer Beilage der von Frey gegebene Schluß von einer Seite, was sich aus Raumrücksichten leider nicht anders machen ließ. Ungefähr kann er auf diese Weise hergestellt werden, daß nochmals der Anfang auf der ersten Seite gespielt wird. Wie man sieht, hat Frey die einzelnen Tänze um einen besonders reizenden herumgruppiert, sie sämtlich tonartlich in Zusammenhang gebracht, wobei er gelegentlich vor einer Transposition nicht zurückschreckte, was wir in diesem Falle für ein durchaus berechtigtes Vorgehen ansehen. Bei Schubert geht es derart bunt durcheinander, daß er z. B. einem As-Dur-Tanz unvermittelt einen solchen in H-Moll folgen läßt. Es ist wohl kaum zu zweifeln, daß sich nunmehr Schuberts Ecossaisen von M. Frey bald die Herzen der klavierspielenden Welt erobern und eine ähnliche Rolle wie die Beethovenschen Ecossaisen spielen werden: denn jeder der drei „Blumensträuße" bietet ganz Entzückendes, Franz Schubertsches von reinstem Schlag.

Musikbriefe

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Von dem Bestreben geleitet, die Dresdner Oper wieder ihre frühere Rangstellung im deutschen Kunstleben gewinnen zu lassen, ist Fritz Busch zunächst namentlich darauf bedacht, den Spielplan abwechslungsreicher zu gestalten, wobei er von dem Gesichtspunkt ausgeht, daß auch das neuzeitliche Schaffen gebührende Berücksichtigung finden muß. So war es also nur verständlich, daß Paul Hindemith als Opernkomponist zum Worte kommen mußte. Von dessen drei Einaktern „Mörder, Hoffnung der Frauen", „Nusch-Nuschi" und „Susanna" wählte Busch den an erster Stelle genannten. Wer es ihm verargen will, daß er nicht auch noch die beiden andern gab, der lese zunächst einmal deren Textbücher !— Ich hatte an dem genug, was man in dem Schauspiel Oskar Kokoschkas vor sich hat, das übrigens seine Uraufführung im Jahre 1917 unter Licho im Neustädter Schauspielhaus hier erlebte. Kokoschka lebt ja als Professor an der Kunstakademie in Dresden und gehört bekanntlich zu den Malergrößen unserer Stadt. Für die Einheit seiner künstlerischen Persönlichkeit spricht jedenfalls auch sein Schauspiel. Auch in ihm spricht sich der Zug aus im Wesentlichen das Monumentale zu suchen, der Zug also nach dem Elementaren und Triebhaften, das seiner Malerei eigen ist. In „Mörder, Hoffnung der Frauen" haben wir also nicht Menschen vor uns, sondern nur Verkörperungen menschlicher Triebe und Leidenschaften. Er nennt das Stück: eine „Vision". Es handelt sich um das Thema von der „Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau" und natürlich im durchaus modernistischen Sinne, in dem die letztere kaum noch als etwas anderes wie als Verkörperung der geschlechtlichen Sinnlichkeit angesehen wird. Kundry machte Schule, man muß es sagen! Der Mann, d. h. der „überragende" — die anderen Männer werden durch Tiermasken verkörpert —, findet jedenfalls keine überragende Frau, also nicht etwa eine Circe wie Odysseus. Bei Kokoschka überwindet er auch nicht etwa die Sinnlichkeit wie der reine Tor Parsifal, sondern er erliegt ihr. Er zieht sich auch nicht wie dieser Schopenhauersprosse von der Welt zurück, sondern er zieht, nachdem er alles und alle in Stücken schlug, hinaus zu „neuen Taten". Wo er diese verrichten will, bleibt um so dunkler, je heller ein Flammenmeer eine Weltkatastrophe markiert. — Das „Weib", dessen besonderes Kennzeichen ein hysterisches kreischendes Lachen — an Stelle der Kundryschreie — ist, stirbt, ihrer Sinnlichkeit erliegend, und der Mann gewinnt aus ihrer Schwäche Kraft. So soll man die Symbolik auslegen, die den szenischen Vorgängen zugrunde liegen, in denen sich zur Wollust folgerichtig auch noch Grausamkeit gesellt. — Ich muß nun offen bekennen, bei Hindemith stimmt mich die Textewahl bedenklich. Sie spricht nicht für eine gesunde Einstellung zu Kunst und Leben, und es sollte mich freuen, wenn mich die Zukunft eines besseren belehrte, was ja nicht unmöglich wäre, denn die Musik zu dem in Rede stehenden Einakter hält sich von eigentlichen Exzessen frei, zeigt sogar keineswegs nur Farbe, sondern auch Linie, Zeichnung. Wie übrigens auch in anderen Kompositionen, Sonaten für Violine bzw. Viola und einer Klaviersuite (1922) erkennbar wurde, daß der junge Komponist durchaus nicht nötig hätte, in den Regionen des Atonalen sein Heil zu suchen.

Nach der Tragödie das Satyrspiel: Ferruccio Busonis Arlecchino. Der Dichterkomponist nennt es theatralisches Capriccio. Das Werkchen ist freilich nicht für das große Publikum, namentlich nicht für das heutige, die Raffkes und Konsorten, bestimmt. Es ist wohl auch schärfer, satirischer gemeint, als es hier gegeben wurde, wo Staegemann in der Titelrolle — im übrigen an sich ganz reizend — den Ton einer heiteren Lebensbejahung anschlug. Moissi, denke ich, hat sie auf einen anderen, sarkastischeren Ton gestimmt. Dann fehlten hier in den mehrstimmigen Gesängen Stimmen von Qualität. An solchen ist hier überhaupt Mangel, wovon ein andermal die Rede sein soll. Ich könnte mir jedenfalls das Werkchen leichtflüssiger gegeben denken und pointierter im Parlandocharakter der Comedia dell'arte, in dem es konzipiert ist. Dann wären wohl auch die geistvollen und witzigen, an Anspielungen auf neuzeitliches Schaffen (Pfitzner, Strauß u. a.) reichen Orchesterdetails noch wirksamer in die Erscheinung getreten. Es fehlte jene Limpidezza, jene Klarheit und Durchsichtigkeit, für die Nietzsche in der Kunst des italienischen Rokoko so schwärmte.

Nachdem Deutschland und Italien zum Worte gekommen, sah man noch ein Werk russischen Ursprungs. Auch „unpolytechnisch" — wie van Bett sagt — gesprochen, eine interessante Zusammenstellung. Es handelte sich um das Ballett Petruschka von Igar Stravinsky, von dem man hier nur das effektvolle Orchesterstück „Feuerwerk" kannte. Die Musik

verleugnet die Schule Rimsky-Korsakoffs nicht, der ja auch als Ballettkomponist exzellierte. Stravinskys Ballett führt den Zuschauer in das Leben und Treiben eines russischen Jahrmarkts, und man erlebt auf demselben die Aufführung einer phantastischen Puppentragödie, die den drei Darstellern der Rollen der Ballerina und ihrer beiden eifersüchtigen Bewerbern reiche Gelegenheit gaben, ihre Gliedergelenkigkeit zu zeigen. Stravinskys Musik ist nationalrussisches Gewächs mit jenem charakteristischen orientalisch-mohammedanischen Einschlag, der auch bei Rimsky-Korsakoff oft zu finden ist. Kecke Instrumentierungseffekte, rassige Rhythmik, stellenweise charakteristische Melodik verfehlten ihre Wirkung nicht, und Busch hatte sich überraschend auf das russische Idiom eingestellt.

Über die Aufführung der drei Werke nur wenige Worte. In dem ersten war das Fesselndste die dekorative und kostümliche Aufmachung ganz im Geiste Kokoschkas. Helena Forti war in der Rolle des „Weibes" glänzend. Im zweiten Stück hatte Dr. Georg Hartmann für eine reizende Biedermeierszenerie gesorgt, und Ermold als betrogener Ehemann konnte sich neben Staegemanns Arlecchino sehen lassen. Im Ballett feierte unser kleines Ballett unter Susi Hahl, unterstützt von einigen „echten Russen", einen wohlverdienten Erfolg. Hauptsolisten waren Susanne Dombois und Walther Kreideweiß.

AUS MÜNCHEN

Von Heinrich Stahl

Von einem Abflauen des Konzertsturmes ist in den ersten Monaten der Saison wenig zu merken gewesen. Wenigstens, was die Anzahl der Veranstaltungen betrifft. Die schleichende Krise der bedauernswerten deutschen Musiker freilich kommt jetzt ins Rennen. Ausländer gewinnen an Boden. Ob sie dabei nennenswerte Einnahmen haben, spielt keine Rolle. Allerdings sucht ihnen eine zunehmende Opposition gerade in München das Auftreten zu verleiden, oft durch Mittel, wie sie sonst im Konzertleben nicht üblich waren. So wurden die Liederabende der Gita Lenart, die viele Zungen spricht, durch Werfen einer Art Stinkbomben empfindlich gestört, und nicht weniger tumultuös ging es im Konzert von Henri Marteau her, wo schließlich vor gefährlichen Dämpfen die ganze Zuhörerschaft die Flucht ergriff.

Die Stimmung ist gereizt. Auch die des „Bundes konzertierender Künstler, München" gegen Pressevertreter. Der Boykott dieses Bundes gegen einen angesehenen hiesigen Musikkritiker wurde mit einem Boykott gegen sämtliche Mitglieder des Bundes nach Beschluß des Presseausschusses beantwortet, und in diesem Zustand der Kampfbereitschaft leben wir noch, wenn diese Zeilen geschrieben werden.

Gespannte Erwartung kennzeichnete den Beginn der Ära Knappertsbusch. Diese nach dem überaus glänzenden Probekonzert verständlichen Erwartungen erfuhren einen Rückschlag insofern, als der neue Generalmusikdirektor als Schubert- und Haydn-Interpret, nicht weniger bei der Aufführung der „Missa solemnis", stark enttäuschte. So sehr er sich als energischer Orchesterlenker mit lebhaftem, vorwärtstreibendem, rhythmischem Gefühl und als technischer Könner ungewöhnlichen Maßes weiter bewährte, ebenso zweifellos stellte sich ein Überwiegen des fast diktatorischen Impetus über die rein gefühlsmäßige warme, innige Empfindung heraus. Daß ihm daher z. B. Tschaikowskys „Pathétique" ungleich besser, hinreißender gelingen mußte als Schuberts große C-Dur-Sinfonie, ist nur natürlich. Wenn nun von einigen Heißspornen auf Grund weniger überzeugender Aufführungen mit ätzender Kritik gegen Knappertsbusch vorgegangen wird, so hat das leider wieder verfluchte Ähnlichkeit mit einsetzendem Kesseltreiben, das bei der erst kurzen Wirksamkeit des Dirigenten in München einer großen Unduldsamkeit gleichkäme. Denn schließlich ist seine Tätigkeit in der „Musikalischen Akademie", also als Konzertdirigent, nicht die einzige noch ausschlaggebende, sondern diejenige als Opernleiter. Und hier, in der Oper, hat Knappertsbusch eine Menge Vorarbeit zu leisten und auch in der Tat schon eine Reihe prächtiger Aufführungen, die fast uneingeschränkt gelobt wurden, zustande gebracht. Die Münchner Erstaufführung von E. W. Korngolds Oper „Die tote Stadt" war freilich eine Tat, die mehr die Nerven eines Orchesterführers großen Stils anspannen als seine seelischen Kräfte aufwühlen mußte. Was die effektreiche Mache dieses gar nicht traumhaften, noch eigentlich romantischen Werkes, das viel Unverdautes aus der „Großen Oper", Veristisches, Straußsches birgt, von der ihr zugrunde liegenden stimmungsvollen Novelle Rodenbachs himmelweit entfernt, kann jedem Kenner des Textes und der Partitur ohne weiteres klar werden. So war auch, trotz der glänzenden Aufführung, die Premiere hier stark umstritten; es ging nicht ohne energisches Zischen ab. Ich erwähne, nebenbei, aus dem Spielplan eine Neuaufnahme des „Fra Diavolo", Neueinstudierungen der „Salome" und unmittelbar vor Weihnachten eine solche von Pfitzners entzückendem „Christelflein", die der Meister am Pult äußerst feinsinnig belebte.

Im „Konzertverein" sorgte Siegmund v. Hausegger, der das Orchester erstaunlich umgewandelt hat, für unvergeßliche Genüsse. Bruckner und Schubert brachte er nebeneinander, jeden in seiner Art meisterhaft und erschütternd. Aber auch an Novitäten fehlte es nicht. Hermann Bischoffs zweite Sinfonie in D-Moll, die uns endlich erreichte, hatte verdienten ehrlichen Erfolg, Volkmar Andreäs „Kleine Suite", Bernhard Sekles' „Passacaglia und Fuge" für großes Orchester und Orgel, H. Kaspar Schmids „Klang um Klang" kaum weniger, während mich Richard Strauß' „Hymnen" nach Hölderlin ein nicht ganz geglückter Annäherungsversuch an den Dichter dünken. Weil wir gerade bei den Novitäten sind, sei nachgeholt, daß in den Konzerten der „Musikalischen Akademie" eine „Romantische Ouvertüre" voll Frische und Geist des begabten Hermann Noetzel warmen Beifall fand.

Die großen Solisten, auch die nur „berühmten" (wie das gemacht wird, weiß nachgerade ein jeder), geben alle gelegentlich in München ihre Visitenkarte ab. Über sie wird vielleicht das nächste Mal zu sprechen sein. Sie geben ja dem Konzertleben von heute nicht mehr, wie zu Zeiten Liszts, das Gepräge. Was gibt überhaupt diesem Treiben das „Gepräge"? Wohl die Not, die Angst vor dem Untergange. Mehr noch die Furcht vor der Brotnot als vor dem Nichtbeachtetsein. Man tritt auf, um zahlungsfähigen Schülern einen zarten Wink zu geben oder vor eben noch zahlenden sich gewissermaßen als Lehrkraft zu rechtfertigen. Kein Mensch wird behaupten, daß das künstlerische Triebfedern seien. Aber: „es muß sein!" H. W. von Waltershausen, der stellvertretende Direktor der Akademie der Tonkunst, der jüngst mit der konzertmäßigen Aufführung seines dramatischen Mysteriums „Richardis" einen großen Erfolg hatte, erörterte in bemerkenswerten Darlegungen die wirtschaftliche Lage der Musiker und machte über die notwendige Abwanderung zu „praktischeren" Berufen im neuen Jahr düstere Voraussagen.

Bei diesen Zuständen wirkt es fast paradox, wenn ein Christian Döbereiner an seiner „Schwärmerei" für alte Musik unentwegt und in voller Seelenruhe festhält und mit Aufwand eines ganzen Vermögens an einem Abend gleich vier Cembali aufmarschieren läßt, um ein Bachsches Konzert und andere grundgediegene Sachen stilvoll vorzuführen. Aber diese Aufopferung

wird noch reiche Früchte tragen, denn sie ist mehr als persönliche Liebhaberei und entspringt einer gesunden Reaktion gegen ausschweifende Formlosigkeit. Zum Schluß sei noch das interessante Experiment erwähnt, das Dr. Ludwig Landshoff mit Mozarts Chören zu „Thamos, König von Ägypten" machte. Es war eine der Ausgrabungen, denen man von Zeit zu Zeit im „Bachverein" begegnet, und die man gutheißen muß, auch wenn der Name Mozart, wie in diesem Fall, nicht alles hält, was die Mehrzahl der Besucher sich von ihm vielleicht versprochen hat.

AUS PARIS

Die Halbjahrhundertfeier der „Arlésienne" — Ein unglückliches Genie: Bizet — Ein unveröffentlichtes Werk von Chopin — In Paris spielt man R. Strauß wieder — Koussewitzki

Von Prof. P. L. Neuberth

Als am Tage nach der ersten Aufführung von Bizets „L'Arlésienne" der Bruder des Textdichters, Ernst Daudet, wieder nach Passy zurückkehrte, befragte ihn sein Sohn über die Aufnahme, die man dem Werke bereitet habe. „Mein armes Kind, das war ein Unglück! Ah, die Tölpel, die Tölpel!" Die Vorstellung war mehr als bewegt gewesen — man hatte im ganzen Haus gepfiffen. Und im vergangenen Jahr feierte Paris den 50jährigen Gedenktag jenes traurigen Ereignisses; es jubelt jetzt diesem Meisterwerke zu, das seinen Siegeszug durch Frankreich vollendet hat, und dessen fast 200 Aufführungen — allein in der Hauptstadt! — keineswegs einen bei jeder neuen Gelegenheit noch volkstümlicheren Erfolg in Frage stellen. Das Textbuch ist einem der berühmten „Briefe von meiner Mühle" von Alphonse Daudet entnommen. Bizet erschien verwegen, aber er war sicherlich von dem Drange des Genies beseelt, denn die Musik zu „L'Arlésienne" ist in der Tat ebenso schön wie durchsichtig. Die Sonne der Provence wirft ihre Strahlen auf beinahe alle Szenen, selbst auf jene, die voll zärtlicher Rührung sind. Der Komponist der „Carmen" schien übrigens den südlichen Himmel geliebt zu haben. Denn, nicht zufrieden damit, nach und nach die anziehendsten Orte in der Umgebung von Arles, Orange, Avignon und Nîmes besucht zu haben — er hielt sich sogar auch eine Zeitlang in Rom und Florenz auf. Und seine Opern versetzen uns in eine noch südlichere Atmosphäre! In den „Perlenfischern" befinden wir uns auf der Insel Zeylon, in Sevilla mit „Carmen" und im „Djamileh" an den Gestaden des Nils! Bei der Verwirklichung dieses jeweiligen Lokalkolorits wurde Bizet zum größten Teil geleitet durch seine Intuition, die ihn in wunderbarer Weise unterstützte, ähnlich wie dies bei Mozart der Fall war, als er seinen „Türkischen Marsch" komponierte. —

Als im Jahre 1856 oder 1857 Offenbach, der damals Direktor des Theaters der „Bouffes Parisiens" (Komische Oper) war, den Gedanken faßte, ein von ihm gedichtetes Textbuch mit der Absicht zur Vertonung für einen Wettbewerb auszuschreiben — für einen Musiker vom Range Offenbachs wirklich nicht schlecht —, machte sich auch Bizet mit — 77 Mitbewerbern an die Arbeit! Nur sechs Kompositionen wurden von dem Kölner Meister einer näheren Durchsicht für würdig befunden. Wenn sich auch Bizets Name unter diesen sechs findet — zwei davon sind heute vollkommen in Vergessenheit geraten, so ist es auf der anderen Seite nicht uninteressant, zu wissen, wer die anderen Mitbewerber waren: Demerssemann, Jules Erlanger, Charles Lecocq. Unter diesen wurde Lecocq und Bizet der Preis zuerkannt; alsdann führte man ihre Werke auf — aber ohne auch nur den geringsten Erfolg bei einem von beiden zu erzielen. Charles Lecocq erzählte später: Ich hatte zu wählen zwischen zwei Wegen, der ernsten Musik und der Operette; Bizet hat den rechten Weg eingeschlagen, ich den falschen.

Tatsache ist, daß sich Bizet zuerst ebenfalls auf dem Gebiete der Operette versucht hatte; hat ihm seine erste Reise nach Rom aus diesem Grunde nicht einen Tadel von Ambroise Thomas eingetragen? „Ordnungsgemäß hätten Sie eine Messe schreiben müssen, und Sie schreiben eine Oper!" Es handelte sich um ein Stück, um eine Art opera buffa „Don Procovio", die, soviel ich weiß, niemals aufgeführt worden ist! ... Bei den Parisern galt der arme Bizet für einen Umstürzler! Das Wahre kann nicht wahrscheinlich sein!

Aber kehren wir zur „l'Arlésienne" zurück. Nach dem kläglichen Fiasko der Uraufführung widerfuhr dem Werke unangenehmerweise das Geschick, während der nächsten 14 Tage fortwährend auf dem Spielplan zu stehen; seinen Mißerfolg empfand Bizet überaus schmerzlich, und — Grandcey Réty erzählt es — Alphonse Daudet sah sich selbst genötigt, seinen Mitarbeiter zu trösten, der unwillig, niedergeschlagen und fassungslos war vor lauter Kummer, daß man ihn nicht verstanden hatte. Man hat gesagt, daß die Wirkung der „Arlésienne" bei ihrer Erstaufführung auf die mangelhaften Kräfte des „Théâtre du Vaudeville" zurückzuführen sei, wo sie zuerst gegeben wurde. Der Komponist verfügte nur über 26 Musiker, die er nach bestem Vermögen verwandte, indem er sie noch durch ein Klavier verstärkte. Auf der Bühne verstärkte ein Harmonium, teils von Guirand, teils von Bizet selbst gespielt, die Chöre.

Der Meister, der nicht das Glück hatte, den Triumph der „Carmen" noch zu erleben — bekanntlich waren die ersten Aufführungen dieses zweiten Meisterwerkes ebenfalls ein Fiasko —, durfte auch nicht mehr sehen, mit welchem Beifall das Publikum die Musik zur „L'Arlésienne" aufnahm in den Gesellschaftskonzerten unter Baguettos, Pasdeloup und Colonne. Drei Monate nach dem Mißerfolg der „Carmen" raffte ihn eine Krankheit hinweg. In den folgenden Jahren hat die Zeit das Ihre getan. Bizet wurde glänzend zu Ehren gebracht, und sein Name wird stets ruhmvoll verknüpft sein mit „Carmen" und „L'Arlésienne". —

Der Pianist Blanchet (aus Lausanne) spielte ein Präludium von Chopin, das man in keiner der bisher erschienenen Ausgaben der Werke des polnischen Romantikers findet. Er trug es in einem Konzert im Salle Erard vor. Es handelt sich dabei um ein Präludium in As-Moll, das in Paris am 10. Juli 1834 geschrieben und dem Professor am Genfer Konservatorium, Pierre Wolff, gewidmet wurde, der es seinerseits einer Schülerin, Mlle. Forget schenkte. Man fand dieses Manuskript 1918 im Familienarchiv der Eltern der genannten Mlle. Forget. Als photographische Reproduktion wurde es in der Augustnummer 1918 der Genfer Zeitschrift „Pages d'Art" herausgegeben (vergriffen), im Musikalienhandel erschien es 1920 bei Henn in Genf. In Lausanne wurde das Stück zum erstenmal gespielt — Blanchet mußte es dreimal wiederholen. Seine Echtheit wird von niemand bezweifelt — selbst Ed. Gauche hat sich davon überzeugen lassen. Mehr als ein Pariser hat sich gewiß über den Fund dieses kleinen unbekannten Meisterwerkes gefreut, und, wie amüsant, man hatte ja gar nichts davon geahnt! Die Beliebtheit der übrigen Werke Chopins, die immer und immer wieder von den Virtuosen aller Richtungen gespielt werden, ließ eine günstige Aufnahme voraussehen — jedenfalls war ein Teil des Publikums gleich dafür gewonnen. Was aber bei dem ganzen Abenteuer das Interessanteste ist, ist der Umstand, daß dieses Stück selbst bei den Anti-Chopinianern, zu denen auch ich mich zähle, Anklang fand. Ist vielleicht der Grund der, daß der Vortragende sich so hervorragend dafür eignete? Ich weiß es nicht. Ich stelle nur fest, daß diejenigen, welche die krankhafte

Sentimentalität des polnischen Romantikers nicht genießen können, die der exklusive Manierismus des Freundes der Georges Sand unberührt läßt, hier gefesselt wurden!! Die natürliche Frische, die Lebhaftigkeit der Empfindung nahm alle Zuhörer in gleicher Weise gefangen. Nichts von jenem Sichgehenlassen und noch weniger von irgendwelcher Steifheit und Kompliziertheit findet man in diesem kleinen Präludium, das sich mit einer Feinheit und einer geradezu genialen Flüssigkeit entwickelt. Bedanken wir uns bei dem Schweizer Künstler, daß er es als Erstes auf sein Programm gesetzt und daß er sich dazu verstanden hat, es vor einem freudetrunkenen Publikum zweimal zu wiederholen! — Es ist dies ein Erfolg, der neben dem, den Blanchets eigene Kompositionen hatten, für die fernere Laufbahn des Künstlers etwas zu bedeuten hat.

Seit 1914 hat man R. Strauß auf keinem Programm eines Pariser Sinfoniekonzertes mehr gefunden. Pierné hatte nunmehr den Mut, eines der besten Werke des Meisters: Tod und Verklärung an einem Sonntag im Oktober in den „Concerts de Colonne" aufzuführen. Kundgebungen irgendwelcher Art, die man hätte fürchten können, fanden nicht statt. Und es war sehr weise, daß sich das Publikum dieses von Innerlichkeit durchflutete Werk anhörte, dessen erhabener Schluß die Gemüter wie ehedem überwältigte und bezwang. Der Zauber wirkte auf die Zuhörer von heute wie auf die vor dem Kriege. Beglückwünschen wir Gabriel Pierné, daß er uns diesen Kunstgenuß bereitet hat. —

Der Dirigent Koussewitzki, dessen ich bereits gedacht habe, setzt die versprochene Reihe seiner Konzerte fort. Neulich spielte er etwas von Moussorgski (von Ravel instrumentiert) — eine ganz hervorragende Sache —, sowie einige neue Stücke von Prokofief, einem jungen außerordentlich begabten Komponisten.

Bevor ich schließe, muß ich noch den Erfolg der ausgezeichneten Pianistin Simone Plé vermerken, indem sie die Fantasie von Schumann (op. 17) mit ausgereiftem musikalischen Empfinden vortrug, sowie den Harold Bauers, der sich mit dem Vortrag des Konzerts von Schumann und einer glänzenden Fantasie über ein Bergthema von Vincent d'Indy als durchgebildete musikalische Persönlichkeit erwies. In den „Concerts de Pasdeloup" wurde der Geiger Bouillon bei Gelegenheit seiner glänzenden Wiedergabe des Konzertes von Lolo lebhaft gefeiert.

Neuerscheinungen

Vereinigter Musikerkalender Hesse-Stern. 45. Jahrgang. 1923. 3 Bände. (1. Band: Notizbuch, 2. und 3. Band: Adreßbuch.) Berlin, Max Hesses Verlag. 2550 M. (einschließlich aller Zuschläge). — Der leider sehr spät erschienene Kalender kann nur in aller Kürze angezeigt werden, wenn in dieser Nummer überhaupt noch Notiz von ihm genommen werden soll. Er dürfte wirklich die Vorzüge der beiden früheren Kalender aufweisen und ist natürlich für viele Musiker durchaus unentbehrlich. Begrüßen wird man es, daß gerade auch der Auslandsteil (Schweiz, Holland, Tschechoslowakei, die nordischen Länder u. a.) eine Erweiterung gefunden hat. Den Rat möchte man geben, daß, wenn es wieder einmal nicht möglich sein sollte, den Kalender rechtzeitig (im Oktober des Vorjahres) herauszubringen, nur den Notizkalender erscheinen zu lassen, da zudem der naturgemäß hohe Preis die Anschaffung manchem Musiker unmöglich macht, zudem bei den heutigen Verhältnissen die Adressen nicht mehr so stark sich ändern wie früher.

Frank-Mickler, Dr. L.: Chopin. Ein Leben ungestillter Sehnsucht. 8°. 78 S. Bad Harzburg 1923. Verlag von Paul Rosdorff.

Schwartz, Rudolf: Die natürliche Gesangstechnik. Gr. 8°. 335 S. Leipzig 1922. Verlag von C. F. Kahnt.

Kempter-Scheurer, Max: Über die Notwendigkeit einer Reform des Musikschulwesens im engeren Sinne. Gr. 8°. 36 S. Bern 1923. Paul Haupt, Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel.

Besprechungen

Neue Lieder und Gesänge:

Bruno Weigl, op. 22. Fünf Gesänge, nach Dichtungen auf die Rhapsodie „Höre mich reden, Anna Maria" von Armin T. Wagner, für Bariton und Klavier. F. G. C. Leuckart, Leipzig.

Julius Weismann, op. 70. Sieben Lieder von Walter Calé, für mittlere Stimme. Edition Steingräber Nr. 2274.

Hermann Kögler, op. 55. Vier Lieder von Theodor Storm, für hohe Stimme. Edition Steingräber Nr. 2265.

Paul Graener, op. 53. Rhapsodie für Klavier, Streichquartett und eine Altstimme; op. 3, Nr. 1 und 2; op. 52, Nr. 1—4; op. 57, Nr. 1—6, Lieder. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

In Deutschland werden nach wie vor die meisten Lieder komponiert. Das hängt, abgesehen davon, daß durch eine jahrhundertelange Überlieferung Liedersingen zum seelischen Bedürfnis des deutschen Volkes gehört, auch damit zusammen, daß gerade in den letzten Jahren die äußere Unruhe und die wirtschaftliche Not des Lebens nur sehr wenigen Künstlern die Möglichkeit gegeben hat, sich für große Aufgaben innerlich zu sammeln und die großen Entwürfe, die ihre Phantasie ihnen eingab, auch wirklich zu gestalten.

Heute liegen eine Anzahl Liederhefte vor, die verschiedene Spielarten der Gattung zeigen, ohne zu grundsätzlichen Erörterungen Anlaß zu geben.

Wenn Lieder nicht ganz besondere Eigenschaften der künstlerischen Formgebung haben, ist die Einstellung des einzelnen Menschen bereits sehr stark von den Texten abhängig, die ihnen zugrundeliegen. Ich habe öfters an mir und anderen beobachtet, daß die in der eigenen Natur liegende Abneigung gegen einen Text die richtige Stellungnahme zur Musik sehr erschwert. Allerdings ist auch wieder nichts so bezeichnend für die geistige Haltung der neueren Komponisten als ihr dichterischer Geschmack.

Ich persönlich kann z. B. Texte wie die der Lieder Bruno Weigls nur als dilettantische Ergüsse ansehen, die mit Kunst nichts zu tun haben. Das erste Gedicht schließt: „Dein Leib ist weiß und strahlend wie die Sonne Italiens; laß mich seine zitternde Blüte berühren, Anna Maria." (Was versteht man unter der zitternden Blüte eines weißen Leibes?)

Es ist aber nicht erst nötig, sich von der Antipathie gegen solche Lyrik freizumachen. Die Musik an sich sagt zur Genüge, daß sich hier ein schwelgender Dilettant zu dem anderen gefunden hat. Es ist das Unglück solcher nichts gelernt habender, an sich mit einem starken Musiktrieb behafteter Menschen, daß sie gierig die neuesten Reize aufnehmen und in Stimmungen baden. So triefen denn diese Lieder von Puccini-Quarten und Strauß-Ionismen. Eine Vorbemerkung sagt außerdem noch: „Was die Klavierbegleitung betrifft, so ist dieselbe nur auf Instrumenten mit vollkommenster Mechanik auszuführen!"

Bedauerlich bleibt nur, daß von einer gewissen Richtung die Herausgabe und der Vortrag von solch süßlich-verschwommener Stammelei als Tat künstlerischen Fortschritts gepriesen wird. Wenn dieser Art Leuten öfter deutlich gesagt würde, daß sie einen gesunden bürgerlichen Beruf ausüben und ihre Musikanwandlungen in ihren vier Wänden am Klavier austoben sollen, hätten wir nicht so viele solche „verkannte Genies".

Auch bei Weismann sind mir die Texte von Walter Calé ungenießbar. Der letzte schließt: „Weißt du, was ich dachte? ‚Wir wollen alle beide nimmer sterben!' Das wäre wunderschön, o Liebster, nicht?" Auch wenn ich nicht daran denke, wie köstlich es sich ausnehmen müßte, wenn das von hunderttausend Deutschen verfluchte „nicht?" gar mit hamburgischem Tonfall „näch?" gesungen würde, ist die Schwächlichkeit und Künstelei der Gedichte unerträglich. Wie kann ein so gebildeter und auch als Musiker so geschätzter Mann wie Weismann solche Schmarren komponieren? Auch das gehört offenbar zu den Verirrungen der aus der Richtung geratenen, verweichlichten deutschen Menschheit. Erfreulicherweise gehen bei den Liedern Dichtung und Musik nicht zusammen. Das erste sagt graziös und affektiert (als Gymnasiasten hätten wir es anders, aber ähnlich charakterisiert):

„Das Glück ist dieses: beieinander ruhen, schweigsam, als wie gebettet in den Abend, und Horchen ist es auf den einen Ton, den meine Seele nächtlich deiner singt."

Ich vermag nicht einzusehen, weshalb dieser nächtliche Gesang, wenn alles „Glück" sein soll, ein so schmerzensreiches Motiv verarbeitet! Der Komponist hätte aus dem sehr sprechenden, einprägsamen Motiv ein sehr stimmungsvolles lyrisches Klavierstück machen sollen, aber nicht mit der Überschrift: „Das Glück ist dieses", sondern: „Trauer ohne Ende".

Ja, aus mehreren der Lieder könnte man, da sie wirklich gute musikalische Gedanken enthalten, Klavierstücke formen, damit würde auch eine so üble Deklamation wie: „Mir ist nicht froh im Herzen" auf S. 13 aus der Welt verschwinden. Es spricht für die gute Künstlernatur Weismanns, daß ihm die Lieder auf diese Texte so wenig gelungen sind, weder in der Übereinstimmung von Wort und Ton noch in der Formgebung der einzelnen Lieder.

Die vier Lieder von Kögler zu Texten von Theodor Storm sind natürlicher gewachsen. Beim ersten ist der Schluß durch die Wiederholung der beiden letzten Worte des Textes nicht gelungen; das zweite wird mit seinem herzlich schlichten Ton gewiß bald auch in den deutschen Familien gesungen werden; das dritte ist sehr gut geglückt, auch in der Formgebung; im letzten, bei dem die tonmalerische Klavierbegleitung die Hauptsache ist, könnte die ungeschickte Deklamation von „unterwegs" leicht geändert werden.

Das Grundmusikalische und Natürliche der Lieder ist sehr erfreulich.

Bei den Liedern von Paul Graener kann ich zunächst die warmen Worte der Zustimmung unterschreiben, die Alfred Heuß gelegentlich einer Leipziger Aufführung der Rhapsodie (Z. f. M. 89. Jahrg. Heft 3 Seite 65) gewidmet hat. Von den Liedern hätte der Komponist der Jugendwerke op. 3 nicht nach so langen Jahren erst noch veröffentlichen sollen. Wenn ihm vielleicht auch der Verleger zugeredet hat, mit den sehr eingänglichen Stücken ihm etwas besonders „Gangbares" zu überlassen, so muß ich doch sagen, daß der Komponist mit solchen Sachen, die, mit Wärme und Gefühl in Cafés gesungen, zweifellos sehr viel Freunde und Käufer finden werden, sich selbst schadet. Seine Gegner werden niemals sagen: Das sind Stücke aus seiner frühesten Zeit, über die er längst hinaus ist, sondern werden ihm die Billigkeit der darin ausgesprochenen Gedanken ankreiden.

Die Lieder op. 52 und op. 57 sind kurze Stimmungsbildchen, die fast durchweg sehr dankbar zu singen sind und keinerlei Probleme enthalten. Die kleine Spielerei „Der Himmel öffnet die blaue Tür (op. 52 Nr. 4), „Knabe Frühling" (op. 57 Nr. 4) und besonders das Wiegenlied (op. 57 Nr. 6) werden rasch vielgesungene Lieblingsstücke werden.

Mit wenigen Strichen Naturstimmungen zu zeichnen, darin offenbart Graener in den Liedern großes Geschick. Warum übrigens das Lied op. 57 Nr. 4 nicht mit D-Dur-Vorzeichnung notiert ist, leuchtet mir nicht ein. Vielleicht beschenkt uns Graener nach den kleinen Blumensträußen op. 52 und op. 57 noch mit Liedern, die zwar in der Form des Liedes bleiben, aber innerlich die Größe seiner Rhapsodie op. 53 haben. Dr. Georg Göhler

Hermann Zilcher, op. 15, Suite in 4 Sätzen für 2 Violinen und kleines Orchester. Ausgabe für 2 Violinen und Klavier. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Man muß es der Firma danken, daß sie durch diese Klavierausgabe dem Werk den Weg auch ins Haus und den Kammermusiksaal geöffnet hat; denn es ist eine aus dem Vollen geschöpfte, frisch empfundene und großzügige Tondichtung des Meisters, und zwar in einem noch wenig angebauten Gebiet, dem des begleiteten Violinduetts. Der erste Satz, Pastorale G-Dur, geht mit seiner Form, die völlig der eines ersten Sonatensatzes gleicht, ganz energisch über die altgewohnte eines beschaulichen, hindämmernden Hirtenstücks hinaus. Zwei Themen, die allerdings in engem Zusammenhang miteinander stehen, werden vorgeführt und durchgearbeitet. Die Durchführung bringt eine große Steigerung, ehe sie ins erste Thema zurücklenkt. Sehr bald macht sich eine starke Leidenschaftlichkeit bemerkbar, der man deshalb von Herzen froh wird, weil sie elementar, überzeugend und fortreißend wirkt und kein hohles, gemachtes Pathos auftischt. Der zweite Satz, E-Moll, heißt Zwiegespräch. Es findet zwischen den konzertierenden Geigen und der Begleitung statt. Diese, erst in pomphaftem Stolz und Strenge auftretend, mildert stufenweis ihre Haltung, geht immer mehr auf die weiche Antithese der beiden Soloviolinen ein, bis sie ihnen das Feld überläßt und sie nur leise, hingebungsvoll noch stützt. Der dritte Satz, E-Dur, Reigen, breit angelegt, weit ausladend, voll Anmut, ohne jede Weichlichkeit, fast herb. Der vierte Satz, G-Dur, Burleske. Die Themen sind heiter bis zur Ausgelassenheit, sinnlich wenig reizend, fast etwas trocken, aber von lebhaftem Fluß. Das Hauptthema entdeckt schließlich in sich gewisse ähnliche Züge mit dem ersten Thema des Pastorale, räumt diesem gegen Ende in komischer Ehrerbietung den Platz, nur um gleich danach wieder ausgelassen daherzutollen, dem rauschenden, wilden, bacchantischen Endtriumph zu. Th. Raillard

Alexander Maria Schnabel, Trio C-Moll für Violine, Cello und Klavier op. 10; Sonate Cis-Moll für Cello und Klavier op. 4; Gorm Grymme, Ballade von Th. Fontane. Ein Melodram für Deklamation, Streichquartett und Klavier oder Deklamation und Klavier allein op. 11. — Sämtliches bei Raabe & Plothow, Berlin W 9.

Wenn man eine Sonate oder ein Trio schreiben will, muß man in erster Linie Einfälle haben. Diese Einfälle

hier aber „fallen“ bei näherer Besichtigung „ein“, denn es sind nichts anderes als bestenfalls geschickte Konstruktionen. Was hilft es, wenn die Instrumente gut behandelt sind (abgesehen von dem wenig mannigfaltigen Klaviersatz), und was hilft es, wenn an der Form im Ganzen nichts weiter auszusetzen ist, die Armut der Gedanken wird dadurch doch nicht verdeckt. Besonders zu tadeln sind die manierierten Halb- und Ganztonrückungen, um Steigerungen zu erzielen. Doch, schließlich nimmt's einen auch nicht wunder, denn welch anderes Mittel soll man anwenden, wenn die melodische Linie versagt. Am besten sagt uns noch der dritte Satz zu: eine Art perpetuum mobile, das wenigstens einen gewissen Zug in die Sache bringt. Der vierte Satz ist eine blutleere Fuge, die den unerquicklichen Abschluß des wenig erquicklichen Trios herbeiführt.

Etwas besser ist es um die Cellosonate bestellt. Wenn der erste Satz mit seiner dürftigen Erfindung zwar ebenfalls dem obigen Urteil anheimfällt, so ist doch der zweite und dritte Satz recht wohl genießbar; besonders im zweiten Satze sind einige ganz hübsche Stellen. Von einer Vollblutmusik indessen ist er noch weit entfernt. Den vierten Satz möchten wir mehr als eine technische Etüde betrachten. Mit einem Sonatensatz hat er wenig gemein. — Im großen ganzen trifft auch hier das zu, was wir schon öfters gesagt haben und allem Anschein nach noch oft sagen müssen, daß nämlich viel zu sehr mit Harmonik auf Kosten der Melodik gearbeitet wird. Die Harmonik ist eine Modedame, die fortwährend die Kleidung wechselt. Hier z. B. rächt es sich um so bitterer, weil sie schon veraltet ist und deshalb nicht mehr zu blenden vermag. Man verlasse sich nicht auf das Sprichwort: „Kleider machen Leute“, denn wehe, wenn unter der vielleicht geschmackvollen Kleidung ein nichtssagender und unbedeutender Mensch verborgen ist! Die nächste Mode wird ihn stürzen.

Das Melodram ist bei weitem das beste, was wir bis jetzt von A. M. Schnabel kennen. Der Text scheint anregend auf seine Phantasie gewirkt zu haben und hat ihm zu manch schönen, echt dramatischen Stellen verholfen. Z. B. bei den Worten: „Eine Ahnung bang kommt über die Königin“ veranschaulicht das immer schneller werdende Pochen im Baß treffend die wachsende innere Unruhe. Auch ihre Klage beim Tode des Sohnes ist wahr empfunden. Der Charakter des Königs ist mit nordischer Herbheit gezeichnet. „Thyra Danebod, sein Gemahl“ jedoch scheint noch ein rechter Luftibus zu sein, denn die Violine turnt solo mit affenartiger Behendigkeit die Notenlinien auf und ab. Auch sonst ist noch manches anfechtbar und verzeichnet. Die Musik z. B. bei den Worten „eintritt Gorm Grymme, es zittert sein Gang“ versinnbildlicht mit ihren Triolen und Achtelarpeggios mehr das Schweben eines Engels als den schweren, müden Tritt des Königs. Aber im großen Ganzen ist dieses Melodram recht wohl zu gebrauchen und dürfte immer seine Wirkung haben. W.

K. Schurzmann, Wie erkenne ich die musikalische Begabung meines Kindes? Leipzig, Breitkopf & Härtel.

„Als Versuch und Anregung“, wie der Verfasser seine Broschüre aufgefaßt haben will, ist sie gewiß höchst dankenswert, und alle Hauptwege, die er einschlägt, sind zu begrüßen, wenngleich das Ergebnis immer noch relativ bleiben wird. Leider findet die Beobachtung der Empfindlichkeit des Kindes für den musikalischen Ton fast gar keine Berücksichtigung, übergangen werden die psychischen Erscheinungen, die Musikhören auslöst, sowie deren motorische Wirkungen. Der Verfasser schlägt bei der letzten und höchsten Stufe der Prüfungen (Bestimmung fehlender Töne einer Melodie) den gleichen Weg ein, den ich in diesen Blättern vor kurzem in meiner Studie „Mein kleines Töchterchen“ vorschlug. — Das Heftchen kann als praktisch erschaut und gut verwendbar empfohlen werden. Robert Hernried

Kreuz und quer

Englische Zeitschriften. Im Juliheft des „Ménéstrel“ spricht J. Chantavoine bei Gelegenheit der Fauré-Kundgebung sein Bedauern darüber aus, daß man in Frankreich so selten Musikfeste größeren Stils in die Wege leite, um die neuesten musikalischen Erzeugnisse einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Gerade das Gegenteil kann man vom englischen Musikleben behaupten. In kurzer Frist folgen in den verschiedensten Städten mehrtägige, groß angelegte Musikfeste aufeinander, die neben der Wiedererweckung älterer, namentlich national-englischer Musik des Elisabethanischen Zeitalters, besonders die modernen Vertreter der englischen Musik zu Worte kommen lassen. So berichtet das Novemberheft der „Musical Times“ von zwei im September und Oktober stattgefundenen einwöchentlichen Musikfesten in Leeds und Margate, wobei insbesondere Werke der beiden meistgefeierten englischen Komponisten der Gegenwart, Hubert Parrys und Edward Elgars im Mittelpunkt standen. Gerade diese letztere Tatsache ist außerordentlich charakteristisch für die Engländer. Denn so sehr man bestrebt ist, auch die Vertreter des Auslands, wie Scriábin, Bartók, Kodaly, Stravinsky, Ravel u. a. aufzuführen, versucht man in England doch, trotz all der künstlerisch-revolutionären Regungen mit einer gewissen Zähigkeit an dem Althergebrachten festzuhalten und mehr Nachdruck auf die dem nationalen Boden entsprossene Kunst zu legen als auf das gegenwärtig die ganze Welt durchsetzende internationale Gestotter und Gestammel. Parry und namentlich Elgar, in dessen Werken man besonders den mystisch-romantischen Einschlag hervorhebt, werden bereits als Nationalhelden gefeiert und mit Sullivan und Purcell verglichen. Dieser eigentümlich-konservative Zug kommt auch in dem stetigen Zurückgreifen auf die klassische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zum Ausdruck; es gibt wohl kaum eine größere musikalische Veranstaltung in England, bei der nicht ein Madrigal von W. Bird, ein Anthem von Purcell oder Händel (den die Engländer ja auch zu den ihren zählen!) dargeboten würde. Hat man ja doch neuerdings, wie die „M. T.“ berichten, für das Frühjahr 1923 ein Musikfest in Aussicht genommen, das nur Kompositionen der Zeit Elisabeths in Zusammenhang mit einer Bird-Feier († 1623) zum Vortrag bringen soll.

Diesem Stand des englischen Musiklebens entsprechen im wesentlichen auch die Beiträge, wie sie die „M. T.“ bringen. Man steht den modernen Experimenten weit sachlicher gegenüber als z. B. in Frankreich, wo sie in den musikalischen Zeitschriften einen lebhaften Widerhall finden. In einem größeren Aufsatz stellt der Franzose Calvocoressi die Frage „Was ist moderne Musik?“. Er kommt dabei zum Schluß, daß der Begriff „Modern“ zu eng gefaßt sei, wenn man darunter etwas zeitlich Begrenztes verstehe, ein Kunstwerk, das alle Tradition über den Haufen wirft und entweder neue Gesetze aufstellt oder in der subjektiven Willkür die Richtschnur für die weitere künstlerische Entwicklung erblickt. „Modern“ will der Verfasser identifiziert wissen

mit lebensfähig, und in diesem Sinne ist der Begriff gleichbedeutend mit Originalität. Beides bezieht sich auf die Echtheit, auf die innere Lebenskraft eines Kunstwerks, nicht auf seine Eigenschaft als aktuelle Neuheit. Nicht auch nur annähernd befriedigend zu beantworten vermag Hamilton Harty (in demselben Heft der „M. T.") die Frage, ob die Engländer musikalisch seien. Er versucht sie natürlich zu bejahen, ohne jedoch allen maßgebenden Umständen dabei gerecht zu werden und diese in Betracht zu ziehen. Es würde hier zu weit führen, sich darüber näher auszulassen; vielleicht findet sich einmal eine passende Gelegenheit, in eine Sonderdiskussion über dieses so oft erörterte Problem einzutreten. Dr. Rudolf Gerber

Der Fall Marteau (s. in Nr. 1 den Artikel: Bach, Beethoven und Stinkbomben) beschäftigt die deutsche Presse nicht wenig, und zwar in der Art, daß gegen diese Art von „Münchener Kunstpolitik" einhellig Stellung genommen wird. So schreibt im „Leipziger Tageblatt" (Nr. 3 d. J.) M. U. (Max Unger) unter der Überschrift: „Die Wahrheit über Henri Marteau" folgendes: „Durch die Presse geht die Mitteilung, daß Henri Marteau, der berühmte Geiger, am Auftreten in seinem Münchener Konzert gehindert worden sei. Ein Besucher habe kurz vor Beginn auf dem Podium erklärt, Marteau sei französischer Offizier gewesen und zu Anfang des Weltkrieges in Verdacht gestanden, französischer Spion zu sein. Darauf hätten ³/₄ der Anwesenden gegen sein Auftreten Stellung genommen. Dazu sei folgendes zur Aufklärung gesagt: Marteau ist in Reims als Sohn eines französischen Vaters und einer deutschen Mutter geboren. Reserveoffizier wurde er in Frankreich ebenso selbstverständlich und auf die gleiche Art, wie man es früher in Deutschland nach Abdienung des ‚Einjährigen' wurde. 1908 wurde er als Nachfolger Joachims an die Berliner Hochschule für Musik berufen; seitdem ist er in Lichtenberg (Oberfranken) ansässig. Zu Beginn des Krieges blieb er in seiner Stellung, wurde jedoch 1915 interniert. Als der Kaiser davon Kenntnis erhielt, wurde der Familie Marteau erlaubt, in Lichtenberg zu wohnen. Gerüchten über angebliche Spionage wurde nachgegangen; sie erwiesen sich jedoch als aus der Luft gegriffen. Kurz nach dem Kriege suchte Marteau um Erlangung der schwedischen Nationalität nach, und er erhielt sie, da Schweden stolz darauf war, sie einem so bedeutenden Geiger zu gewähren, binnen kürzester Frist, obgleich das schwedische Gesetz mindestens drei Jahre Aufenthalt im Lande vorschreibt. Übrigens hat sich Marteau für die deutsche Musik in einer Weise eingesetzt, daß es ihm die Deutschen eigentlich aufrichtig danken sollten! Wie er das Brahmssche Violinkonzert unter Widerständen in Frankreich als erster gespielt hat, so verdanken ihm auch viele moderne deutsche Tondichter ihre Einführung im Auslande. Seine eigenen Werke sind aus der deutschen Romantik herausgewachsen, der Text seiner komischen Oper ‚Meister Schwalbe' ist nach dem ‚Nachtwächter' von — Theodor Körner gearbeitet. Auch mit der Feder ist Marteau wiederholt für deutsche Musik und Kultur nachdrücklich eingetreten. Dafür erntet er nun (nach Beethovens kernigem Worte) statt Dank — Stank! Daß eine rheinländische Zeitung, die das Märchen seiner ‚Deutschfeindlichkeit' nach dem Kriege wieder auftischte, in dem Beleidigungsprozeß, den Marteau gegen sie anstrengte, den kürzeren zog, ist auch bemerkenswert."

Deutschland ist viel zu gerechtfühlend, als daß es, nachdem ihm reiner Wein eingeschenkt worden ist, einem französisch geborenen Künstler, der dabei stärker zur deutschen wie zur französischen Kultur gehört, seine Abstammung entgelten lassen könnte, selbst heute, wo Frankreich seinen Vernichtungswillen Deutschland wieder stärker denn je dokumentiert.

Leipziger Philharmonisches Orchester. Zur Erhaltung dieses vor die Existenzfrage gestellten Orchesters hat sich eine Gesellschaft m. b. H. gebildet, der zunächst hervorragendste Vertreter der Leipziger Klavier- und Musikindustrie angehören. Es soll aber versucht werden, auch die übrige Industrie, insbesondere die großen Leipziger Musikverlage, zum Eintritt in die Gesellschaft zu gewinnen. Zunächst handelt es sich vor allem darum, einen geeigneten ersten Dirigenten für das Orchester zu finden, und wir zweifeln nicht, daß der Vorstand, dem auch Musiker wie Prof. Krehl und Straube angehören, eine geeignete Wahl treffen wird. — Wie wir noch soeben erfahren, ist Emil Bohnke (Berlin) zum 1. Dirigenten gewählt worden.

Wien. Die Wiener Akademie der Musik soll nach dem Plan des Ministers für Unterricht, Dr. Schneider, zu einer Hochschule ersten Ranges ausgebaut werden. Man hofft, Richard Strauß für die Meisterschule für Komposition zu gewinnen.

Halle a. S. Der hallische Stadtsingechor wurde von norwegischen Musikfreunden eingeladen, im Frühjahr eine Konzertreise nach Norwegen zu unternehmen. Da der Chor dadurch die unbedingt notwendigen Mittel zu seiner weiteren Existenz erhalten würde, wird er auch aus diesem Grunde der ehrenvollen Einladung Folge leisten.

Ein Literaturnachweis geistlicher Gesangsmusik jeder Art für einfache und mittlere Verhältnisse wird gegenwärtig von Ernst Scharfe, dem akademischen Musiklehrer an der deutschen Mädchenoberschule und Kantor an St. Martini, Halberstadt, Roonstr. 71, vorbereitet. Komponisten werden daher um Einsendung derartiger Werke gebeten. Bei gewünschter Rücksendung ist Porto beizulegen. Die Arbeiten sollen später in einer großen Lehrer- und Kirchenmusikerzeitung veröffentlicht werden.

Neue Tarife der Musiklehrer. Die „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände (E. V.) haben den Richtpreis für die an Anfänger (Kinder) zu erteilende Musikstunde auf 500—1000 Mark festgesetzt.

Händelpflege in der Schule. In der Leipziger Oberrealschule Nord veranstaltete der Chorleiter Organist Max Fest eine recht wohlgelungene Aufführung von Händels lieblichem Pastoral „Acis und Galatea" in der Chrysanderschen Bearbeitung. Wohl zum ersten Male wagt sich ein Schulchor so an ein ganzes Werk Händels. Der Chor sang unter Fests straffer Leitung sehr gut, das durch Gewandhauskünstler in den Bläsern verstärkte Schülerorchester begleitete geschmackvoll, und die erstklassigen Solisten Frau Hännel-Zuleger (Sopran), Herr Brohs-Cordes vom Stadttheater (Tenor) und Herr Merseberg von Jena (Baß) erfreuten die zahlreiche Zuhörerschaft durch stimmlichen Wohllaut und stilgerechte Wiedergabe ihrer Rollen. Es ist höchst dankenswert, daß sich unsere Schulchöre mehr mit Händelscher Kunst befassen, denn sie ist gerade in unserer Zeit gesündeste Kost für unsere Jugend.

Glauchau (Sa.). Die Verhandlungen über die beabsichtigte Gründung eines Städtebundorchesters sind nunmehr so weit gediehen, daß Probekonzerte in Meerane und Waldenburg veranstaltet werden sollen.

Dresden. Die Stadtverordneten bewilligten einen Zuschuß von 3½ Millionen Mark für das Philharmonische Orchester und einen solchen von 22½ Millionen Mark für die Staatstheater.

Bremerhaven. Die städtischen Kollegien bewilligten dem Albert-Orchester eine monatliche Unterstützung von 30 000 Mark. Auch von den beiden Nachbarstädten Geestemünde und Lehe hat das Orchester eine gleiche Beihilfe erbeten, da es sonst nicht möglich wäre, die Kräfte beisammenzuhalten.

Weimar. Musikalisch sehr interessierte Schulgesanglehrer gründeten eine „Arbeitsgemeinschaft für Schulmusik in Thüringen". Die neue Organisation bezweckt, der Volksmusik wieder zu ihrer vollen Bedeutung zu verhelfen, die Schulmusik als Grundlage aller Musikkultur in neuzeitliche Bahnen zu lenken und die verschiedenen Richtungen in der Musikpädagogik zu vereinigen. Es wäre zu wünschen, daß alle Lehrkräfte Thüringens, auch die der höheren Lehranstalten, dieser Vereinigung beitreten. Anmeldungen nehmen entgegen: G. Mechtold, Meiningen, Mauergasse 12a, M. Oertel, Gera, Händelplatz 16, A. Stier, Weimar, Hindenburgstr. 41.

Die „Moskauer Hilfskommission für Arbeitslose" hat sich mit Leo Blech und Willem Mengelberg zwecks Gastspielaufführungen in Verbindung gesetzt, deren Erträge zugunsten der Arbeitslosen verwandt werden sollen.

Paris. Auch in diesem Jahr haben sich die Mitglieder der „Chopin-Gesellschaft" auf dem Père-Lachaise, wo sich Chopins Grab befindet, zur Feier des 73. Todestages des Meisters zusammengefunden. — Man trägt sich mit dem Gedanken, die Gebeine nach Polen zu überführen. Bekanntlich befindet sich Chopins Herz in einer Warschauer Kirche.

Die Stadttheater Elberfeld-Barmen werden vom 1. Mai 1923 an geschlossen, da der für den Haushalt beider Bühnen vorgesehene Zuschuß von 14 Millionen bei weitem nicht ausreicht.

Berlin. Zur Sicherung des Fortbestandes des Berliner Philharmonischen Orchesters haben führende Persönlichkeiten des Musiklebens und der Finanz einen Nikisch-Stiftungsfonds gegründet. Dadurch hofft man das Orchester seinen kulturellen Aufgaben dauernd erhalten zu können.

Tübingen. Nach der neuen Promotionsordnung der Universität können nunmehr auch Musiker und Musikwissenschaftler an dieser Universität die Doktorwürde im Haupt- und Nebenfach erlangen.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Die Meisterprobe zu Ettlingen" von Karl Herforth (Halle, Stadttheater).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Les Uns et les Autres", Oper von Max d'Ollone (Paris).

„Quand la cloche sonnera", Oper von Alfred Bachteler (ebenda).

„Judith", Oper von Henry Bernstein (ebenda).

„Fredegundis", Oper von Franz Schmidt (Berlin, Staatsoper).

„Der verzauberte König" von Carl Beyer, Musik von Karl Reise (Rostock, Stadttheater).

„Katja Kabanova" von Leo Janacek (Köln, Opernhaus; deutsche Uraufführung).

„Tuttifäntchen", Märchenspiel von Franziska Becker und Hedwig Michel, Musik von Paul Hindemith (Darmstadt, Hessisches Landestheater).

„König Ödipus" von Sophokles, mit neuer Musik von Frank Martin (Genf).

KONZERTWERKE

Orchestersuite aus der Musik zu dem Märchenspiel „Nußknacker und Mäusekönig" op. 7 von Hans Ferdinand Schaub (Hamburg).

Violin-Klaviersonate G-Moll op. 9 von Margarete von Mikusch (Berlin, Josef Fuchs).

„Das Abendmahl des Balthasar", Sakramentspiel von Calderon, Musik von Jodokus Schaaf (Düsseldorf).

„Weihnachtsoratorium" von Hermann Grabner (Elberfeld).

Streichquartett op. 1 von Ludwig Lürmann (Bremen, 2. Philharmonischer Kammermusikabend).

Ciaconna gothica für großes Orchester von Cornelis Dopper (Hamburg, holländisches Musikfest).

„Pharaonenland", drei Bilder für Klavier op. 86 von Walter Niemann (Berlin, Papito Arriola).

Fantasie und Fuge über ein Thema von Bach von Adolf Busch (Berlin, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche).

Divertimento op. 38 für Klarinette, Fagott, Horn und Klavier von Julius Weismann (Hamburg, 4. zeitgenössischer Abend).

Quintett für Klavier, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott von Walter Gieseking (ebenda).

Streichquartett E-Moll von Heinrich Lemacher (Köln, Schulze-Prisca-Quartett).

Kinderlieder op. 23 von Wilhelm Groß (Wien).

2. Sinfonie von Willem Piper, Bergsinfonie von L. Saminski; Sinfonische Elegie op. 9 von Rudolf Mengelberg (Amsterdam, Concertgebouw).

„Sinfonische Musik für Orchester" op. 15 von Alexander Maria Schnabel (Berlin, Berliner Sinfonieorchester).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Sextett von Kurt Kern (Weimar und Halle, Gewandhausquartett).

„Triumph des Lebens", rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester von Rudolf Peterka (Frankfurt a. M.).

Phantastische Nachtmusik für großes Orchester op. 27 von Ernst Toch (Dortmund, Städtisches Orchester).

Konzert in C-Dur für Klavier und Orchester in einem Satz von Julius Kopsch (ebenda).

Fünf Orchesterstücke op. 16 von Arnold Schönberg (Berlin, 5. Philharmonisches Konzert).

„Mörder, Hoffnung der Frauen", Dichtung von Kokoschka, Musik von Paul Hindemith (Dresden, Staatsoper).

Arlecchino, commedia dell'arte von F. Busoni (ebenda).

„Die tote Stadt", Oper von E. W. Korngold (München, Nationaltheater).

„Peter Sukoff", Oper von Waldemar Wendland (Görlitz, Stadttheater).

6. Sinfonie von A. Bruckner (Basel, 3. Sinfoniekonzert).

Trio für Klavier, Violine und Violoncello von E. Th. A. Hoffmann (Bern, Bernisches Streichquartett).

Klavierkonzert von M. Reger (Zürich, Sinfoniekonzert der Tonhalle-Gesellschaft).

„Te deum" op. 32 von Walter Braunfels (Essen).

„Planeten", Suite von Gustaf Holst, Vorspiel zu „Brouwen" von Josef Holbrookes. „Spanische Rhapsodie" von Lord Berners. „Cockaigne", Ouvertüre von Edward Elgar. „Der ewige Rhythmus von Eugène Goossens (Berlin, 2. Konzert der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik").

„Impressions from an artists life" von Ernest Schelling (Amsterdam, Concertgebouw).

„Don Juan", „Semiramis", „Der Prinz von China", „Alexander", vier tragische Ballettpantomimen von Chr. W. Gluck (Darmstadt, Hessisches Landestheater).

„Königskinder" von Engelbert Humperdinck (Aachen, Stadttheater).

„Judith", Oper in 3 Akten von Max Ettinger (Augsburg, Stadttheater).

„Pierrot lunaire" von A. Schönberg (Winterthur, Musikkollegium).

Musikfeste und Festspiele

Frankfurt a. M. Für die zweite Hälfte des Monats Juni 1923 wird in Frankfurt a. M. eine „Deutsche Musikwoche" vorbereitet, an deren künstlerischer Durchführung die Städtische Bühnen-A.-G. und die führenden musikalischen Vereine der Stadt beteiligt sind. Das Programm soll die führenden deutschen Komponisten der Gegenwart in einigen ihrer Hauptwerke zeigen, und zwar sollen diese unter persönlicher Leitung der Komponisten zur Wiedergabe kommen. In Aussicht genommen sind Opern und Konzertstücke von Richard Strauß („Frau ohne Schatten", Sinfonische Werke), Hans Pfitzner („Palästrina" und „Von deutscher Seele"), Franz Schreker („Der ferne Klang"), Arnold Schönberg („Erwartung", „Gurrelieder"), Paul Hindemith („Sancta Susanna", Kammermusik), Ernst Krenek (Kammermusik) und andere.

Musik im Ausland

Lüttich. Aus Anlaß des 100. Geburtstages César Franks wurde im Foyer des kgl. Konservatoriums eine von der Stadt Paris gestiftete Büste des Meisters aufgestellt.

Antwerpen. Die Staatsanwaltschaft beschlagnahmte bei einer Reihe von Buchhandlungen eine große Anzahl von in Deutschland verlegten Musikalien auf Grund einer von der Pariser Société des auteurs et des compositeurs angestrengten Klage. Darin wird behauptet, daß deutsche Verleger, ohne Erlaubnis und ohne die Autorrechte zu bezahlen, Musikstücke französischer und sonstiger ausländischer Komponisten nachgedruckt hätten.

Paris. Unser Mitarbeiter P. L. Neuberth brachte hier zum erstenmal die Violasonaten von Egon Kornauth (Wien) und Rebecca Clarke (London) zum Vortrag. Die Werke, wie auch ein Solo von Pierné auf der „Viola-Alta" fanden starken Beifall. Als feinfühlige Pianistin wirkte Frl. Yvonne Herr-Japy mit.

Göteborg. R. Wagners „Tannhäuser" gelangte hier unter Leitung des Berliner Tenoristen Gustaf Bergmann zum erstenmal zur Aufführung Der Erfolg war derart, daß das Werk in ganz kurzer Zeit 17 Wiederholungen vor ausverkauftem Haus erlebte.

Bergen (Norwegen). Zur Linderung der in Not geratenen Mitglieder des Deutschen Musiker-Verbandes hat die Stadt Bergen diesem durch musikinteressierte Kreise und das Orchester „Germanien" (meist deutsche Musiker) eine Spende von 4 251 000 Mark überwiesen.

Bukarest. Hier wurde eine Rumänische National-Oper, die erste in der Geschichte Rumäniens, mit dem deutschen Regisseur Maximilian Moris von der früheren komischen Oper Berlin ins Leben gerufen.

Madrid. Unter Franz von Hößlins Leitung wurde das deutsche Operngastspiel mit einer „Meistersinger"-Aufführung eröffnet.

Riga. In einem Sinfoniekonzert leitete Prof. Richard Hagel als erster deutscher Dirigent nach dem Kriege die Wiedergabe der Eroika, der Tannhäuserouvertüre und des Vorspiels zu „Tristan und Isolde".

Konservatorien und Unterrichtswesen

Dresden. Nachdem dem Konservatorium höhere staatliche und städtische Zuwendungen zur Aufbesserung der Lehrergehälter und zur Begründung von Freistellen in Aussicht gestellt worden sind, konnte mit der seit Jahren vorbereiteten Neuorganisation nunmehr begonnen werden. Die künstlerische Leitung ist dem vom Direktionsrat gewählten Senat übertragen worden. Der Senat besteht z. Zt. aus Studienrat Prof. Paul, Prof. Mraczek und Kapellmeister Striegler. Der Senat beschließt über die Aufnahme von Hochschulen und deren Verteilung in die Unterrichtsklassen, er macht dem Kuratorium Vorschläge zur Verleihung von Freistellen, ebenso über Anstellung und Entlassung von Lehrkräften, stellt den Studienplan auf usw. Auch verschiedene Neuerungen sind vorgesehen, wie Neugestaltung der Opern- und Schauspielschule, Sonderkurse für Stimmbildung und Rednerschulung, Aufbau eines Musikpädagogiums in Verbindung mit der Technischen Hochschule, Ergänzungslehrgänge für Schulmusiklehrer, Chordirigenten, Kantoren, Organisten und schließlich Erneuerung der Instrumentalschule.

Hellerau. Die Dalcroze-Schule unternahm kürzlich mit einer Gruppe von Schülerinnen eine von bestem Erfolg begleitete längere Rundreise durch das rheinisch-westfälische Industriegebiet und nach Hamburg.

Von Gesellschaften und Vereinen

Die **Max Reger-Gesellschaft** hielt am 21. Dezember in Anwesenheit der Witwe des Meisters, Elsa Reger, in Dresden (Italienisches Dörfchen) ihre Generalversammlung ab. Ihr Ehrenvorsitzender Generalmusikdirektor Fritz Busch führte den Vorsitz. Frau Edith Mendelssohn-Bartholdy (Leipzig) und Dr. Adolf Spemann (Stuttgart) waren Vertreter des Vorstandes. Letzterer konnte als Schriftführer durchaus erfreuliche Mitteilungen machen. Vor allem, daß man nicht nur völlig schuldenfrei sei, sondern sogar ein Barvermögen von 90 000 M. besitze, und daß das erste Tausend an Mitgliedern erreicht sei. Die Regerpropaganda sei namentlich im Rheinland — Düren wurde besonders genannt — und bemerkenswerterweise auch in Wien rührig gewesen. Für nächstes Jahr (1923) bietet der zu begehende 50. Geburtstag Regers (19. März) Anlaß zu Regerfeiern. So werden solche in Bochum, Hamburg, Weimar (Wohnsitz der Witwe) und Halle stattfinden, während in Wien, und zwar in großem Stil, das nächste Regerfest bereits vorbereitet wird. Von Beschlüssen der Generalversammlung dürfte der für die Allgemeinheit wissenswerteste der sein, daß der Mitgliedsbeitrag für 1923 auf 200 M. erhöht wurde. Die Toten des Jahres (Arthur Nikisch voran) wurden durch Erheben von den Sitzen geehrt. Für Dresden beschloß man die Gründung einer eignen Ortsgruppe, die im Beginne des neuen Jahres erfolgen soll. Tags darauf brachte Busch im Rahmen des planmäßigen Sinfoniekonzerts der Staatskapelle neben Brahms' von Edwin Fischer über jedes Lob erhaben gespieltem B-Dur-Konzert die Hiller-Variationen zur Aufführung. Glänzend; denn Busch ist berufener Reger-Dirigent. Hier führte er sich seinerzeit mit den Mozart-Variationen ein. Noch möchte man aber des Mahnrufs nicht vergessen, den Dr. Adolf Spemann zur Förderung des in Weimar bestehenden Reger-Archivs erließ, die sich selbstverständlich auch auf Zuwendung finanzieller Unterstützung erstrecken darf. O. S.

Die Gesellschaft „Melos" veranstaltet Ende Januar in Berlin und Leipzig im Rahmen der „Melos"-Konzerte eine Béla-Bartók-Woche, die eine Gesamtübersicht der Kammermusikwerke des Budapester Meisters geben soll. Zur Aufführung gelangen die beiden Streichquartette, die beiden Violinsonaten, Klavierwerke und Lieder. Das Budapester Waldbauer-Quartett ist bereits fest verpflichtet.

Hauptversammlung des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen. Die Jahresversammlung des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker von Rheinland und

Westfalen tagte am 28. Dezember im Evangelischen Vereinshaus zu Bochum unter dem Vorsitz des Musikdirektors Beckmann (Essen). Im Mittelpunkt der Verhandlungen stand ein Vortrag des Organisten Golücke über Gehaltsfragen, dem sich eine sehr lebhafte Aussprache anschloß. Man vertrat den Standpunkt, daß die Sparsamkeitsmaßnahmen der Kirchengemeinden auf alle Ausgaben Anwendung finden müßten und nicht nur dem Organisten fühlbar gemacht werden sollten. Mit Bedauern wurde weiter festgestellt, wie wenig Verständnis man vielfach von berufener Seite für die Kirchenmusik aufbringe, und schließlich eine Besoldungsordnung gefordert, die unter Zugrundelegung einer gerechten prozentualen Angleichung an die Beamtengehälter (Verhältnis zum Friedensgehalt) automatisch mitschreitet. Einmütigen Protest erhob die Versammlung gegenüber den Besoldungsrichtlinien, die ohne Hinzuziehung von Vertretern der Kirchenmusikervereinigung durch den Verband niederrheinisch-westfälischer Kirchengemeinden aufgestellt worden sind. Insbesondere lehnte man den „Bereitschaftsdienst" als beleidigend ab. Andere Schiefheiten des Besoldungsplans wurden im Fehlen der Aufrückungsstufen nach dem Dienstalter und in der Nichtberücksichtigung des ausschließlichen Sonntagsdienstes erblickt. Der Vorstand wurde beauftragt, Schritte zu unternehmen, daß in einer gemeinsamen Sitzung beider Verbandsausschüsse die Härten der Richtlinien beseitigt werden. Der zu Verhandlungen bereiten Kirchenmusikerkommission sollen außer dem Vereinsvorstand noch die Herren Malthan und Wenzel angehören. Den Fall Öhlerking (Elberfeld), wo ein verdienstvoller Organist nach 24jährigem treuen Wirken aus Anlaß der Gründung, bzw. der für ihn daraus resultierenden Leitung eines „Bachvereins" (er wollte sich nicht ausschließlich „Kirchenchor" taufen) vom Presbyterium seines Amtes enthoben wurde, nahm man mit großer Entrüstung zur Kenntnis und ermächtigte den Vorstand, durch Schritte bei der in Frage stehenden Kirchengemeinde für die entehrende Behandlung des Mitgliedes Genugtuung zu fordern. Auch das Konsistorium soll in der Angelegenheit gehört werden. Zum Schluß mag noch berichtet werden, daß die Hauptversammlung der Pensionskassenauflösung zustimmte, die neue Satzung genehmigte, den Beitrag fürs 1. Halbjahr 1923 auf 150 M. festsetzte und die Gründung von Synodal-Vereinigungen in allen Teilen des rheinisch-westfälischen Gebietes mit Eifer betrieben wissen wollte.

Persönliches

Marie Goetze, die ehemalige erste Altistin des früheren königlichen Opernhauses Berlin starb im Alter von 58 Jahren.

Gert Peltzer, ein im bergischen Musikleben bekannter Lehrer und Chordirigent, der auch als Komponist an die Öffentlichkeit getreten ist, starb im Dezember an den Folgen einer Operation.

Prof. Karl Straube ist anläßlich seines 50. Geburtstages zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig ernannt worden. Dem ausgezeichneten Künstler, der gerade für Leipzigs Musikleben von immer größerer Wichtigkeit geworden ist, bringen auch wir unsere besten Glückwünsche dar.

Arturo Toscanini, der berühmte Mailänder Dirigent und Komponist, hat infolge einer lärmenden Kundgebung, die die Faszisten während einer Aufführung des Verdischen „Falstaff" veranstalteten, sein Amt als erster Dirigent der Mailänder Scala niedergelegt.

Carl Friedberg, der bekannte Pianist, wird im Februar, März und April an der Hochschule für Musik in Neuyork einen Sonderkurs und Vorlesungen über moderne deutsche Musik abhalten.

Der Tenorist Hans Grüner, der seine Ausbildung durch die Stimmbildnerin Trude Schulze-Albrecht (Ulm a. D.) erhielt, sang anläßlich einer Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach in Reutlingen mit großem Erfolg die Partie des Evangelisten.

Wilhelm Furtwängler wurde für einige Konzerte nach verschiedenen Städten Englands verpflichtet.

Joh. Wagenaar, ein bekannter holländischer Komponist und Direktor des Königlichen Konservatoriums im Haag, feierte seinen 60. Geburtstag.

Lorenzo Perosi, über dessen Befinden wir schon in Heft 1 90. Jahrgang S. 18 Mitteilung machten, ist nunmehr gerichtlich entmündigt worden. Sein Übertritt zum Protestantismus hatte vor einigen Monaten in Italien Aufsehen erregt. Perosi war der letzte Dirigent des von Benedikt XV. aufgelösten Chores der Sixtinischen Kapelle.

Laura Rappoldi-Kahrer, die bekannte, aus der Schule von Liszt, Henselt und Bülow hervorgegangene Pianistin, beging am 14. Januar ihren 70. Geburtstag. Nach einer reichen Konzerttätigkeit wirkt die Künstlerin jetzt als Lehrerin der Klaviermeisterklasse am Konservatorium in Dresden.

Musikdirektor Ernst Wollong wurde als Nachfolger des kürzlich verstorbenen Musikdirektors Otto Hartung zum Leiter der Staatskapelle gewählt.

BERUFUNGEN

Andreas Döllinger wurde als seriöser Baß an das Stadttheater Freiburg i. B. verpflichtet.

Konzertnachrichten

Wiesbaden. In der Marktkirche brachte Organist Friedrich Petersen mit der von ihm begründeten Chor- und Orchestervereinigung, unterstützt von einem Knabenchor des humanistischen Gymnasiums am Sonntag vor Weihnachten den ungekürzten 1.—3. Teil des Weihnachtsoratoriums von Bach zur Aufführung. Seit Jahren läßt sich der Chorverein fast ausschließlich die Pflege Bachscher Kantaten angelegen sein. Die bisher von ihm veranstalteten Konzerte haben eine hervorragende chorische Leistung bei verinnerlichter Hingabe und technischer Überlegenheit gezeigt und vor allem in unserer Stadt einen über alles Erwarten großen Kreis von Bachverehrern heranzuziehen verstanden. Diese Tatsache ist um so erfreulicher, als sie beweist, daß trotz des Druckes der Zeit und der dadurch bedingten geschäftlichen und organisatorischen Schwierigkeiten an der Erhaltung deutschen Kulturgutes auch im besetzten Gebiet so erfolgreich gearbeitet wird. An dem Gelingen haben die Solisten vollen Anteil: Paula Mechler (Sopran), Lulli Dureuil-Alzen (Alt), Adolf Erlenwein (Tenor), Fritz Mechler vom Staatstheater (Baß), Wilhelm Heuß (Orgel), Else Erlenwein-Ulsch (Cembalo), Ernst Groell (Solovioline) und die Kammermusiker Bruckner (Hoboe), Danneberg (Flöte), Sieber (hohe Trompete). W. H.

Herne i. W. Der Evangelische Kirchenchor der Hauptkirche feierte am 10. Dezember sein 25jähriges Bestehen durch Aufführung von Herzogenbergs Oratorium „Die Geburt Christi" unter Leitung des Organisten Adolf Prümers.

Bochum. An einem Komponistenabend kamen drei mit dem Bochumer Musikleben in naher Beziehung stehende junge Komponisten zu Gehör: Rudolf Peters (Gelsenkirchen) mit einer Cellosonate, Heinrich Busch mit Liedern und Fritz Krieger mit Variationen über eine Volksmelodie.

Oldenburg. H. Schütz' Weihnachtsoratorium kam am 23. Dezember 1922 in der Oldenburger Garnisonkirche erstmalig zur Aufführung.

Alsfeld (Hessen). Der hiesige Kirchengesangverein brachte am 1. Weihnachtsfeiertag unter seinem Dirigenten D. Meinhardt das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz zur Aufführung.

Ein in der Bibliothek Brüssel neu aufgefundenes Cellokonzert von Ph. E. Bach wurde unter W. Mengelbergs Leitung von dem holländischen Cellisten Marit Loevensohn aus dem Manuskript aufgeführt.

Verschiedene Mitteilungen

Der Selbstverlagsverein Meistersinger-Verlag Nürnberg wurde durch Beschluß der Mitglieder aufgelöst. Der Verlag wird als Privatunternehmen der Musikalienhandlung Hugo Zierfuß, Nürnberg, weitergeführt.

Ignaz Friedmann hat das Rigaudon aus Walter Niemanns D-Moll-Suite für Klavier op. 87 auf das Programm seiner Amerikareise gesetzt.

Eine Violin-Klaviersonate in G-Moll von Margarete von Mikusch erlebte in Berlin ihre erfolgreiche Ur-, in Leipzig ihre Erstaufführung durch die Komponistin und den Geiger Josef Fuchs. Die Sonate erscheint im Verlag Ries & Erler, Berlin.

Hamburg. In einem Sinfoniekonzert des Orchesters Hamburgischer Musikfreunde gelangte unter Eugen Papsts Leitung eine soeben bei N. Simrock erschienene Suite aus der Musik zu dem Märchenspiel „Nußknacker und Mausekönig" (nach E. T. A. Hoffmann) von Hans F. Schaub zur erfolgreichen Erstaufführung.

Florizel von Reuter, der ausgezeichnete Geigenkünstler, leitete seinen Münchner Abend, an dem er 24 Kaprizen für Violinsolo von Paganini spielte, mit einer Ansprache ein, in der er die Bedeutung Paganinis für die Entwicklung des Violinspiels und besonders als Musiker und Komponist auseinandersetzte.

Hermann Scherchens erfolgreiches Streichquartett op. 1 wird demnächst in Frankfurt im Rahmen der Museumskonzerte seine Frankfurter Erstaufführung erleben.

Die Orchestersuite „Jahreszeiten" des in Köln lebenden Komponisten Hermann Unger wurde zur amerikanischen Erstaufführung nach Minneapolis erworben. Seine Orchesterskizzen „Nacht" werden in Chicago aufgeführt werden.

Eine von der Witwe Gustav Mahlers veranstaltete Veröffentlichung seiner Briefe ist in Vorbereitung und wird in Kürze im Verlag von E. P. Tal & Co. erscheinen.

Unser Mitarbeiter Musikschriftsteller Robert Hernried, Mannheim, Große Merzelstr. 15/17, bittet alle Kunstfreunde, ihm allfällige Beobachtungen über Straßenrufe (möglichst in Notenschrift mit genauer Festhaltung von Rhythmus und Text) gegen Ersatz der Portoauslagen zu übersenden und ihm so hilfreiche Hand bei Abfassung eines größeren Werkes über Straßenrufe zu leisten.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 3, erscheint am Sonnabend, den 3. Februar 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 3 — *Leipzig, Sonnabend, den 3. Februar* — 1. Februarheft 1923

AUS DEM INHALT: W. Weismann: Ein Beitrag zu dem Thema „Verdi als Charakterkomponist" / A. Heuß: Der Foxtrott im Konzertsaal / G. Posener: Hinweise zur Erzielung einer gesunden Klaviertechnik / A. Heuß: Innerer Betrachtung gewidmet: Weiteres zur Kritik Hugo Wolfs / Aus dem Leipziger Musikleben / Richard Wagner als Gegner des Musikerberufs / Französische Musikzeitschriften

Musikalische Gedenktage

1. 1902 Salomon Jadassohn † in Leipzig / **2.** 1594 Giovanni Pierluigi Palestrina † in Rom / **3.** 1809 Felix Mendelssohn-Bartholdy * in Hamburg / **5.** 1907 Ludwig Thuille † in München / **6.** 1818 Henry Charles Litolff * in London / **7.** **1823 Franz Richard Genée** * in Danzig / **8.** 1742 André Erneste Grétry * in Lüttich — 1760 Johann Ladislaus Dussek * in Tschaslau (Böhmen) / **9** **1873 Alexander Petschnikoff** * in Jeletz / **10.** 1843 Adelina Patti * in Madrid — 1876 August Johan Söderman † in Stockholm / **12.** 1653 Arcangelo Corelli * in Fusignano bei Imola — 1894 Hans von Bülow † in Kairo — 1896 Charles Louis Ambroise Thomas † in Paris / **13.** **1883 Richard Wagner** † in Venedig — 1896 Karl Martin Reinthaler † in Bremen / **14.** 1590 Gioseffo Zarlino † in Venedig / **15.** 1571 Michael Prätorius * in Kreuzburg (Thür.), † 1621 in Wolfenbüttel — 1855 Gustav Hollaender * in Leobschütz (Oberschl.) — 1857 Michael Iwanowitsch Glinka † in Berlin

Ein Beitrag zu dem Thema „Verdi als Charakterkomponist"

Von Wilhelm Weismann / Leipzig

Wenn ich in den folgenden Ausführungen versuche, auf die geniale Charakterisierungskunst Giuseppe Verdis aufmerksam zu machen, so geschieht es aus verschiedenen Gründen. Einmal wird Verdi mit Recht heute neben Wagner als der größte Musikdramatiker der letzten hundert Jahre angesehen, zum andern aber kam diese Meinung lediglich im Hinblick auf seine fast beispiellosen Erfolge zustande und nicht etwa auf Grund eines inneren Verständnisses seiner Werke. Als Verdi in Deutschland bekannt wurde, schätzte man ihn als trivialen Schlagerkomponisten ein, und erst als er anfing, sich neben Wagner zu behaupten, war man klug genug, ganz sachte sein Urteil zu ändern. Daß es aber heute die deutschen Musiker der Mühe wert fänden, Verdis Opern wirklich zu studieren, um zu sehen, worin jenes der Zeit Trotzende, bis heute jung Bleibende beruhe, davon ist kaum die Rede*). Fast wöchentlich bringt der Opernspielplan das eine oder andere Werk Verdis; welche geistigen Schätze in ihnen aber verborgen liegen, davon haben die wenigsten eine Ahnung.

*) Immerhin sei auf zwei wichtige Aufsätze von H. Kretzschmar (Jahrbuch Peters 1913) und A. Heuß (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1913, Heft 3) aufmerksam gemacht.
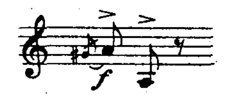
Wir sehen also, die heutige Wertschätzung Verdis hängt hinsichtlich seiner Erkenntnis zu einem guten Teil in der Luft. Der Aufsatz möge hierfür einen praktischen Beitrag liefern, vor allem aber den Musiker aufmerksam zu machen suchen, was eigentlich hier zu studieren und zu lernen ist.

Ich wähle mit Vorbedacht den „Othello", das zweitletzte Werk Verdis. Wenn auch nicht das musikalisch stärkste, ist es doch sein dramatisch reifstes, an dem es am meisten zu lernen gibt. Der Text von Arrigo Boito benützt als Unterlage das gleichnamige Drama von Shakespeare. Am Inhalt ist nichts Wesentliches geändert, nur ist die breite Exposition des Dramas in der Oper aufs strengste konzentriert.
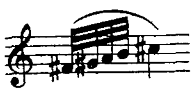
Unter den handelnden Personen interessiert vornehmlich eine Figur, die auf souveräne Weise das ganze Drama beherrscht, der Unhold Jago. Er vertritt das Prinzip des Bösen etwa so ausgeprägt wie sein Doppelgänger Kaspar im „Freischütz". Mit ungewöhnlichem Scharfblick begabt, weiß er jeden Charakter an seiner schwachen Seite zu packen, um ihn demgemäß als Mittel für seine verderbenbringenden Unternehmungen zu benützen. Beweggründe seiner Handlungsweise sind, was man nicht übersehen darf, Eifersucht und

beleidigtes Ehrgefühl, also zwei höchst menschliche Triebgefühle. Der Hergang ist kurz folgender: Jago ist Fähnrich des Mohren Othello, des Feldherrn im Dienste der Republik Venedig. Für die neu zu besetzende Leutnantsstelle wird ihm, dem in vielen Schlachten Erprobten, seiner Darstellung nach von Othello ein junger Mensch ohne Verdienst, namens Cassio, vorgezogen. Jago schwört Rache: zunächst will er Cassio stürzen und dann Othello verderben. Von vornherein stößt uns bei Jago sein von Natur gemein-zynischer Charakter ab. Dazu kommt noch eine kalte, scharf berechnende Entschlossenheit sowie die unbedingte, nur das Ziel kennende Hingabe an seinen Dämon. So steht Jago als ein absoluter Bösewicht vor uns. Seine ganzen Triebe und Leidenschaften sind dabei durch die Vernunft gezügelt; diese aber wie seine gesamte Intelligenz sind wiederum unbedingte Diener seines Rachedurstes. Daher dieser höllische Organismus, in dem alles auf eines hinzielt. Das einzige menschliche Gefühl, auf das bereits hingewiesen wurde und das am Anfang bei den Worten durchbricht: „Ich hasse den Mohren... ein Grund zu meinem Hasse: jener da, weißt du (auf Cassio zeigend), das aufgestutzte Offizierchen, verdrängte mich vom Platz, den ich in hundert ehrlich geschlagenen Schlachten verdiente. Das war das Werk Othellos", dieses Gefühl von Eifersucht und beleidigtem Ehrgefühl hat Verdi nicht versäumt, mit einem wutbebenden Tremolo zu begleiten. Von hier an aber sind alle „menschlichen" Gefühle verbannt und die kalte, nur auf den Zweck gerichtete Maschinerie seiner Vernunftkräfte beginnt zu arbeiten.

Der Gimpel Rodigro, der in Desdemona, Othellos Gemahlin, verliebt ist, kommt ihm gerade recht, um ihn für seine finsteren Unternehmungen zu benützen. Er stachelt ihn zuerst gegen Othello auf, dann überzeugt er ihn von der scheinbaren Verliebtheit Desdemonas in Cassio, und damit ist Rodigro ein gefügiges Werkzeug in seinen Händen. In dem kleinen Abschnitt: „Ich bin der Fähnrich seiner Mohrenschaft geblieben, der Fähnrich" usw. (Kl. A. S. 35) enthüllt uns Verdi zum erstenmal mit deutlicher Klarheit die Eigenschaften Jagos. Auf das Wort „Fähnrich" (l'alfiere) läßt er ihn pp einen Triller singen, der an das Hohngelächter Kaspars erinnert. Aber hier ist dieser Triller ganz verhalten und heimtückisch, wie wenn Jago damit sagen wollte: Wartet, ihr werdet bald sehen, was dieser „Fähnrich" vermag. Im Orchester ertönt denn auch gleich darauf (ebenso am Schluß des Abschnitts) das kurze Motiv:
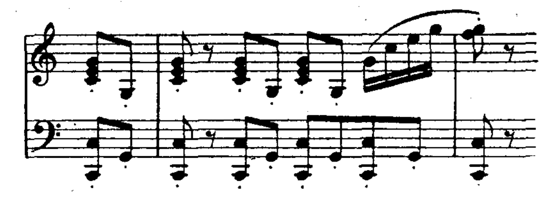


wie ein blitzartiges Aufleuchten der rücksichtslosen Entschlossenheit dieses Menschen. Die Worte: „Aber so wahr wie du Rodigro bist, ist's ausgemacht, daß, wenn der Mohr ich wäre, ich andere lieber um mich sähe als Jago" unterbricht zweimal ein abwärts führender, chromatischer Gang, der sich von nun ab durch die ganze Oper zieht. Er dient nicht nur zur Charakterisierung Jagos, sondern ist auch zugleich gewissermaßen der Dämon, mit dem er die andern Personen beherrscht und ins Verderben zieht. Verdi wendet ihn in größter Mannigfaltigkeit an: das eine mal als ganz gemein-schmutzige Chromatik, das andere Mal aber voll schneidender Schärfe oder grausigen Hohns. Ehe Jago zu sprechen anfängt, hören wir noch ein Motiv, das leicht übersehen wird:
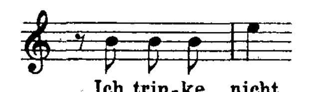


Es erscheint im weiteren Verlauf gerne in Verbindung des oben angegebenen Vorschlagmotivs und zeugt weiterhin von der allzeit bereiten dämonischen Aktivität, die vor keinem Mittel zurückschreckt.

Wie Jago nun zu Werke geht, um zunächst seinen Nebenbuhler Cassio zu stürzen, sehen wir in der großen Trinkszene in der Schänke (Kl. A. S. 55), in der außer ihm noch Cassio, Rodigro sowie andere Offiziere und Soldaten anwesend sind. Verdi leitet das Gelage mit einem bedeutsamen A-Moll ein, um dann nach dem lärmenden C-Dur überzuschwenken. Ganz sachte hebt hier eine ganz gewöhnliche Zechmusik an, in der drastisch das Leeren der Becher veranschaulicht wird:
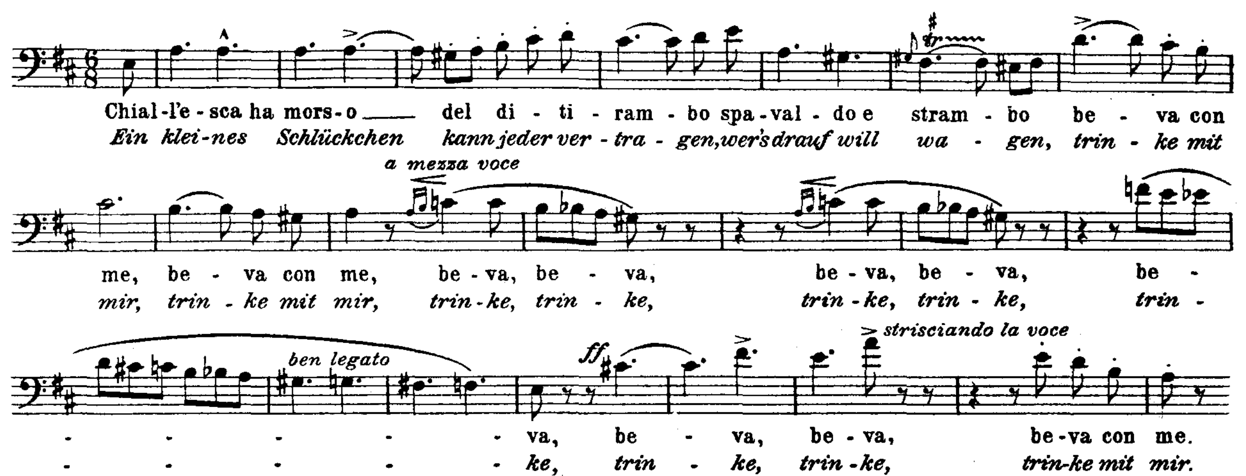


Aber bald genug soll die Sache anders kommen. Jago nötigt den sich energisch sträubenden



und wenig trinkfesten Cassio, auf das Wohl Desdemonas zu trinken, und als dieser nun in ihr überschwengliches Lob ausbricht, beginnt Jago, den eifersüchtigen Rodigro in Harnisch zu bringen. Nun ist die Atmosphäre geschaffen, die er braucht. Mit den zu Rodigro gerichteten Worten: „Achtung! Das Verderben des Toren ist sein Rausch!" und dem lauten Befehl an die Schenken: „He, ihr Schlingel, schafft Wein her!" ergreift er die Initiative. Ein von unheimlicher Entschlossenheit erfülltes Zwischenspiel, das völlig auf Jagos Charakter geht und in dem die bewußten, blitzenden Vorschläge nicht fehlen, leitet

zu seiner nun folgenden Trinkarie über. Auch hier ist die Begleitung mit Vorschlägen gearbeitet. Der ganz besonders bezeichnende Teil sei hierher gesetzt:



Man beachte den frechen Triller auf strambo, ebenso das viermalige a und stelle sich vor, wie Jago den Umstehenden herausfordernd das Weinglas, gleichsam als Köder, hinstreckt. Und dann die chromatische Partie, die Verdi mit halber Stimme singen läßt. Hier haben wir wieder das chromatische Jago-Motiv; unheimlich, wie das Schleichen einer Schlange, nimmt es sich aus. Jago singt auch die Stelle mehr für sich, mit einem Seitenblick auf Cassio, etwa in dem Gedanken: „Warte, mein Bürschchen, dich habe ich.“ Obwohl Cassio noch nichts davon ahnt, zappelt er ebenfalls schon am Köder. Auf dem Ton e angelangt (18. Takt), hat ihn Jago in Gedanken schon am Boden, daher sein folgender Triumphschrei: „Trinke, trinke!“ der bis zum hohen a geht, was in Wirklichkeit für einen Bariton eine viel zu hohe Stimmlage ist. — In diesem kleinen, oben angegebenen Stückchen steckt das ganze Drama im kleinen, denn die gleiche Technik, um Cassio zu stürzen, wendet er hernach bei Othello an. Alles und jedes als Mittel zu benützen wissend, um seine Opfer zu ködern, ist er gleichsam der Rattenfänger von Hameln, nach dessen Pfeife alle tanzen müssen.

Übrigens ist die deutsche Übersetzung von Max Kalbeck gerade auch an dieser wichtigen Stelle ganz irreführend. Wörtlich und etwas gedrängt übersetzt heißt der italienische Text: „Wer am Köder der Liederlichkeit angebissen hat, der trinke mit mir.“ Nun bekommen auf einmal die ganzen Worte eine besondere Bedeutung. Kalbecks spießbürgerlich-harmlose Übersetzung vom „kleinen Schlückchen, das jeder vertragen kann“ ist also direkt sinnwidrig*). Wer am Köder der Liederlichkeit angebissen hat, der trinke mit mir, d. h. sei mein Genosse; mit diesen bedeutsamen Worten, hinter denen das dämonisch lächelnde Gesicht Jagos hervorleuchtet, gibt er den Auftakt zu dem Trinkgelage. Ach, sie alle, Rodigro, Cassio und die andern, sie wissen es gar nicht, daß sie an diesem Köder der Liederlichkeit angebissen haben. Zunächst Rodigro, der ahnungslos Geköderte, der nun seinerseits wieder von Jago als Köder für Cassio verwendet wird, dann Cassio, wie wir später sehen werden. Man sieht, Jago benützt sowohl Sachen — den Wein — wie die einzelnen Menschen als Mittel, um seine Zwecke zu erreichen. Das sind die Geköderten und zugleich auch die Köder der Liederlichkeit.

Auf Jagos Lied antwortet der Chor; darauf wieder Jago. Das zweitemal singt den chromatischen Gang Rodigro mit, wodurch Verdi andeutet, daß dieser ganz zu einer Kreatur Jagos geworden ist. Inzwischen wird wacker weitergezecht, und die Szene beginnt toll zu werden. Das Orchester beschleunigt das Tempo; Triller und Vorschlagsmotive Jagos ertönen. Cassio ist bald ganz betrunken, er lallt nur noch. Jago ahmt ihn höhnisch nach, vom Chor mit verhaltenem Gelächter begleitet. Unheimlich fatalistisch tauchen leere Quinten auf. Jago wirft Rodigro die Worte zu: „Er ist total betrunken, nun mußt du ihn in Händel verwickeln“ usw. Dazwischen singt Cassio mit erlöschender Stimme sein „beva“, worauf der Chor
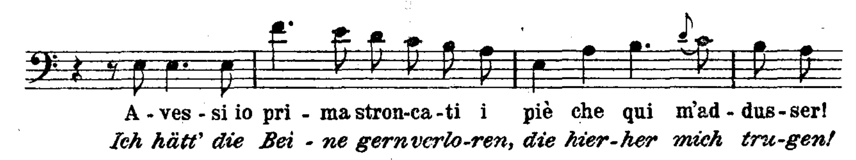
*) Wie außerdem Kalbeck weiterhin „übersetzt“, zeigt die zweite Strophe des Trinkliedes: „Il mondo palpita quand'io son brillo! — Sfido l'ironico Nume e il destin.“ Hier heißt der Kalbecksche Text: „Nicht dünke weise dich, trink dich gescheiter! Wer sich Gedanken macht, ist ein Tropf!“; wörtlich übersetzt aber: „Wenn ich angeheitert bin, wackelt die Welt, aber ich trotze dem spottenden Gotte und Schicksal.“ Man sieht, die deutsche Ausgabe schreit nach einer Revision, denn was Kalbeck macht, heißt man nicht übersetzen, sondern es ist ein Drauflosfabulieren, unbekümmert darum, ob die Musik darunter bis zur Unverständlichkeit leidet.

mit einem gellenden „Ha, ha“ einsetzt, dem chromatische Skalen folgen. Wie ein Hohngelächter der Hölle klingt es. Die Sauferei geht weiter. Beim letzten „beva“ Jagos brüllt bereits der ganze Chorus die Chromatik mit; auch er ist jetzt ein Werkzeug in Jagos Hand. —

Cassio soll nun die Nachtwache auf den Wällen versehen, stolpert betrunken hinaus, wird von Rodigro ausgelacht, gerät in Wut und — der Streit ist da. Der Offizier Montano will vermitteln und wird seinerseits von Cassio angegriffen. Jago schickt nun den Rodigro eiligst in die Stadt und heißt ihn Lärm schlagen. (Das chromatische Motiv ist geschäftig in den Bässen.) Die Menge beginnt nun, von Jago angefeuert, um Hilfe zu schreien. Inzwischen hat Rodigro seine Sache gut ausgerichtet. Immer mehr Leute kommen herbeigelaufen, zuletzt ertönt sogar die Sturmglocke. Da erscheint Othello, und die Kämpfenden halten ein. Mit den Worten: „Mein werter Jago, bei deiner alten Lieb' und Treue, rede!“ wird dieser aufgefordert, die Ursache des Aufruhrs anzugeben. In scheinheiligem C-Dur — C-Dur ist bei Jago die Tonart der Heuchelei und Lüge — berichtet er: „Ich weiß nicht... sie waren eben noch gute Freunde, heiter und fröhlich... aber plötzlich, als ob ein feindliches Sternbild mit seiner Macht ihren Geist verwirrte, ziehen sie die Schwerter und stürmen aufeinander . . .“ Seinen Trumpf spielt er mit den Worten aus:

So wandl' ich ihre Tugend selbst zum Laster,
Das alle soll umgarnen.“
(Bei Shakespeare II. Akt 3. Szene.)

An Stelle dieses Monologs steht bei Verdi ein fürchterlicher Schwur: „Ich glaube an einen Gott, der mich zum Affen seiner selbst erzeugt“ usw., der sehr bezeichnend für die wirkungstüchtige Theatralik des Italieners ist. Der außerordentlichen Verstellungskunst Jagos gelingt es nun, in Othello den Geist des Zweifels und der Eifersucht zu wecken. Und damit ist Othello eigentlich schon verloren; denn bei ihm, dem Mohren, sind die sinnlichen Affekte und Leidenschaften derart locker und nach außen getrieben, daß es nur eines geringen Anstoßes bedarf, damit er völlig unter die Herrschaft seines Trieblebens gelangt. — Othello fühlt auch, daß es mit ihm abwärts geht, und in der wunderschönen Arie: „Nun, ach, für immer fahr' wohl!“ nimmt er Abschied vom Leben, denn „seinem Untergange neigt mein Stern sich zu“. (Im Basse das chromatische Motiv.) Ein anderer hätte vielleicht das vermeintlich treulose Weib davongejagt, ohne seine äußere Position erschüttern zu lassen. Nicht so bei Othello. Das Tragische besteht bei ihm darin, daß seine rein menschlichen Angelegenheiten untrennbar mit seinem äußeren, objektiv sein **sollenden** Wirken und Handeln verbunden sind, ja es sogar zu bestimmen vermögen. Jago hat dies in seiner ganzen Schärfe erkannt und darauf seinen Plan gegründet.
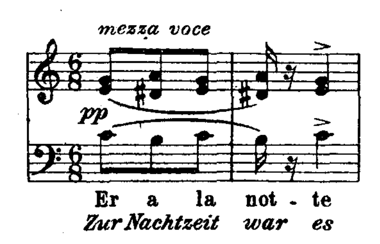


Man beachte den forzierten Sprung auf prima (wörtlich „lieber“). Othellos Blut beginnt zu kochen, wird aber durch den Anblick der herbeieilenden Desdemona besänftigt. Cassio wird aber abgesetzt, wodurch dieser Gegner für Jago erledigt ist.
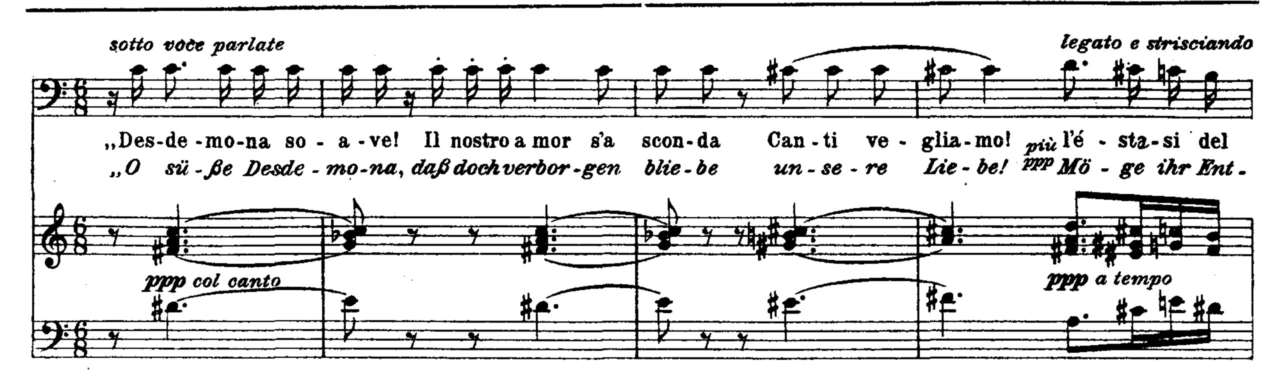
Als nächstes Ziel setzt sich Jago das Verderben Othellos. Zu diesem Zwecke bedient er sich auf raffinierte Weise des gestürzten Cassio. Er heuchelt diesem größte Freundschaft und rät ihm (Anfang des 2. Aktes), sich an Desdemona zu wenden, deren gutes Herz sicherlich Gnade für ihn erwirken könne. Und

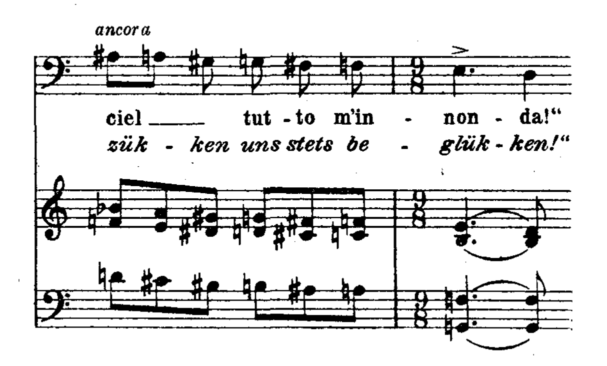
„Derweil der gute Tropf
In Desdemona dringt, ihm beizustehen,
Und sie mit Nachdruck sein Gesuch begünstigt,
Träufl' ich den Gifttrank in Othellos Ohr:
Daß sie zu eigner Lust zurück ihn ruft.
Und um so mehr sie strebt, ihm wohlzutun,
Vernichtet sie beim Mohren das Vertrauen.

Es soll noch gezeigt werden, wie Jago mit seiner Erzählung „Zur Nachtzeit war es“ dem von Eifersucht gepeinigten Othello vollends den Reststoß gibt. Die Arie steht in dem bewußten C-Dur, und schon der Anfang mit seiner gemeinen und falschen Betonung des „notte“ bringt eine be-

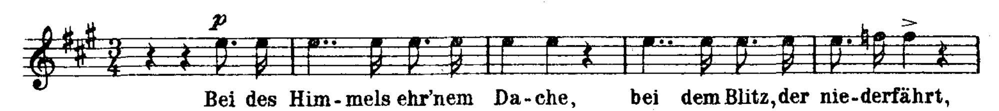


deutsame Halbtonmusik, wie wenn er damit sagen wollte: „Paß mal auf, was für interessante Geschichten ich dir zu erzählen habe.“ Im Verlauf der Erzählung läßt er den träumenden Cassio die angeblichen Worte sprechen:

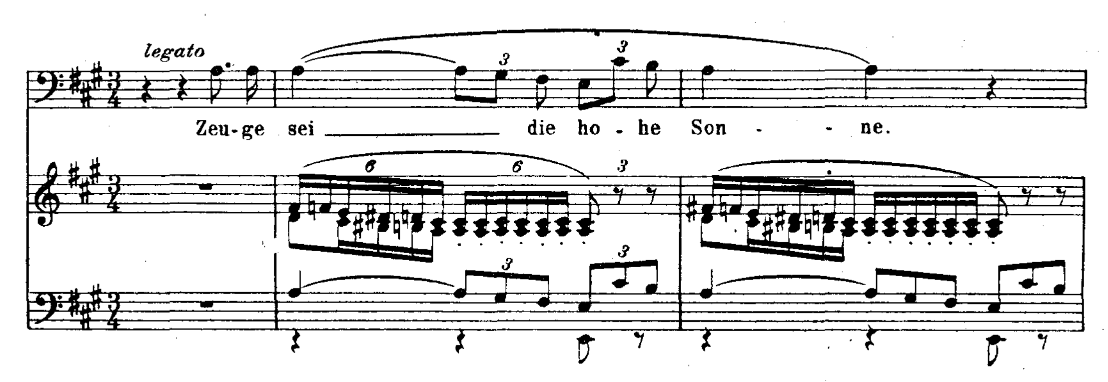




Mit welchem Raffinement ist das vorgebracht, und dann, welch schmutzige und unanständige Chromatik! (Von Holzbläsern und Streichern gespielt.) Wahrlich, in diesem Jago vereinigt sich die Dämonie Kaspars mit der Zynik Don Juans. Bei den folgenden Worten: „Nun scheint das Traumbild ihn zu verlassen, mit zarten Ängsten sucht er's zu fassen", beginnt die Musik von einer Eindeutigkeit zu werden, die nicht zu beschreiben ist. Ein guter Schauspieler, der die Musik versteht, wird hier sogar ein paar anstößige Gebärden nicht versäumen. Auf den Ausruf Othellos: „O welche Sünd' und Schande!" entgegnet Jago harmlos: „Nur einen Traum erzählt ich." Um aber Othello in seinem furchtbaren Glauben zu bestärken, fährt er fort: „Saht Ihr nicht manchmal in Desdemonens Händen ein feines Tüchlein, gestickt mit Blumen und dünner als ein Schleier?" Othello: „Ihr Taschentuch und meiner Liebe allererstes Geschenk." Jago: „Dasselbe Tüchlein gestern (irr' ich mich nicht) sah ich in Cassios Händen." Damit sind in Othello alle Geister der Rache und Wut entfesselt. Die Musik rast förmlich. Endlich kniet er nieder und schwört fürchterliche Rache:

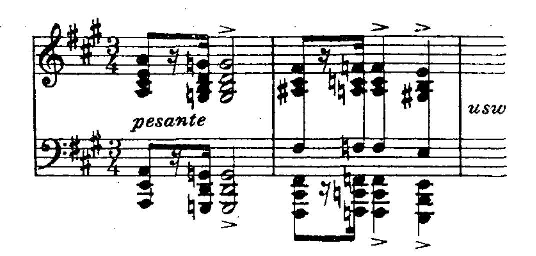


Man beachte, welch eine entsetzliche innere Spannung das fortwährende e ausdrückt. Die Begleitung schildert mit einem anhaltenden Tremolo den innerlich und äußerlich wutbebenden Othello. Nachdem er geendet, heißt ihn Jago, noch nicht aufzustehen und kniet ebenfalls nieder, um zu schwören:



Man vergleiche nun die beiden Schwüre. Welche Intensität bei Othello, und hier, welch heuchlerisches Gebaren mit dem scheinheiligen Sextensprung auf „hohe". Und dann in der Begleitung

wieder die für Jago typische Chromatik, aber hier in einer geradezu ekelhaften und widerlichen Art. Dann beachte man, wie er mit den Sextolen das bebende Tremolo Othellos nachzuahmen versucht. Was für ein künstliches Gezitter! Die ganze Schwurszene ist mit der Chromatik Jagos durchsetzt, was eine wahrhaft höllische Musik zur Folge hat. Mit brutalen Akkorden, die das Motiv Jagos bringen und gleichsam Othello zu Boden treten, schließt der Akt:



Damit hat Jago einen endgültigen Triumph errungen, und mit furchtbarer Notwendigkeit steuert das Drama der Katastrophe zu.

Es ist hier nicht unsere Absicht, das Stück bis zum Ende zu verfolgen. Wir hoffen, den Leser mit diesen paar Ausschnitten genugsam auf die außerordentliche Charakterisierungskunst Verdis hingewiesen zu haben. Er mag auch vielleicht einen Begriff bekommen, worauf es in der Oper vor allem ankommt. Würden unsere Opernkomponisten die Meisterwerke auch nach dieser Seite hin studieren und nicht immer nach der „rein musikalischen", so hätten wir sicher nicht so viele Nieten. Durch wahre Charakterdarstellung ergibt sich dann auch ohne Zwang eine „interessante" (!) Musik. Jedenfalls, in der Oper wird das führende und bestimmende Moment immer das rein Menschliche im Musikalischen sein und nicht das Musikalische im Menschlichen.

Der Foxtrott im Konzertsaal

Von Dr. Alfred Heuß

Es ist erreicht! Der modernen deutschen Musik ist es endlich gelungen, das heutige Leben dort zu fassen, wo es sich am frivolsten und gemeinsten austobt, wo sexuelle Perversitätsorgien sich abspielen und die französische Sentenz: Après nous le déluge auch zum deutschen Sinnspruch geworden ist. Der dieses „Wunder" zustande brachte, ist der Komponist Paul Hindemith in seiner Kammermusik Nr. 1 (op. 24 Nr. 1) für kleines Orchester, und zur klanglichen Erscheinung brachte man es im elften Gewandhauskonzert unter W. Furtwängler. Man steht einer Musik gegenüber, wie sie zu denken, geschweige zu schreiben noch nie ein deutscher Komponist von künstlerischer Haltung gewagt hat, einer Musik von einer Laszivität und Frivolität sowie aber auch einer eindeutigen künstlerischen Eindruckskraft, die nur einem ganz besonders gearteten Komponisten möglich sein kann, und zwar in einer Zeit wie der unsrigen, die ja tatsächlich den Mut gefunden hat, auch ihre verborgensten Gemein—adern zu entblößen! Indessen zunächst ein kurzes Signalement dieser Musik. In vier knappen Sätzen angelegt, bietet sie ihr Bezeichnendstes in den beiden Ecksätzen, vor allem im letzten. Man ist, um einigermaßen diese Musik zu charakterisieren, geradezu gezwungen, von musikalischen Ausdrücken abzusehen. Es hebt da ein Zischen und Brodeln, ein Reißen, Stoßen und Drängen an, Gekreische und Schreien dringen an unser Ohr, man sieht sinnlich verzerrte, gemeine Gesichter, hört Peitschen und Schlagen, Lachen und Schreien, Gestöhn und Jauchzen, Pfeifen und Johlen, in laszivster Art mengen sich Paare auf buchstäbliche Foxtrottmelodien, barbarische Laute halb vertierter, im Taumel sich ergehender Menschen machen sich Luft, zum Schluß ein langer, alles durchdringender Pfiff, wohl ein Warnungspfiff, im Nu ist dann das Stück zu Ende. Es ist die lasterhafteste, frivolste und dabei gegenständlichste Musik, die man sich denken kann, eine Musik, die vielleicht bei Strawinsky Gegenstücke hat, aber doch wohl kaum von ihm übertroffen wird. Mit dieser Kammermusik, die das ebenfalls frivole Bläserquintett Hindemiths (Kleine Kammermusik op. 24 Nr. 2) bei weitem an Intensität und gesteigerter Laszivität in Schatten stellt, dürften wir in Deutschland wieder an der Spitze der Musiknationen marschieren, und dasjenige Volk, das dieser Musik einmal das stärkste Verständnis entgegenbringen wird, werden die Franzosen sein, die ihre Schule in Sadismus und Perversität schon lange hinter sich haben und diese Seiten ihres Wesens gerade auch jetzt wieder im öffentlich politischen Leben betätigen. Diese Musik hat mit gewöhnlicher Erotik und derartigem gar nichts zu tun, sie nimmt auch nicht von innen heraus den Ausgangspunkt, weshalb gerade der dritte, langsame Satz, ein bis zum Quartett sich entwickelndes, unverkennbar von programmatischen Vorstellungen — die immer wiederkehrenden Glockentöne — befruchtetes Solostück, künstlerisch sehr schwach ist und klar zeigt, daß langsame Sätze, mögen sie darstellen, was sie wollen, aus einem starken Gefühlsleben geboren sein müssen, wollen sie sich nicht selbst Lügen strafen. Dennoch ist Hindemith in seiner Art eine heute ganz außergewöhnlich starke Potenz, mit einem Schreker, der ja auch immer wieder das gleiche Gebiet „beackert", kaum zu vergleichen. Man halte die entsprechenden Orgienpartien in Schrekers Werken mit dieser Kammermusik zusammen! Selbst mit Zuhilfenahme eines großen Orchesters und der szenischen Darstellung ist der Eindruck nicht entfernt so stark, wie ja Schrekers Erotik schließlich gerade auf künstlerischer Impotenz beruht. Hindemith besitzt jenes kalte Feuer rücksichtsloser Naturen, die nur eines, sich selbst, kennen, vor nichts schreckt er zurück, seine Phantasie ist dort am stärksten zu Hause und findet dort ihren fruchtbarsten Untergrund, wo das moderne Leben menschliche Wesensseiten ans Licht stellt, die von heutigen Kloaken-Geschlechtsdramatikern an die vorderste Stelle gesetzt werden, und

von denen nur eines bedauert wird, daß sie nicht noch weiter in ihren Darstellungen gehen dürfen. Der reine Instrumentalmusiker braucht aber vor nichts haltzumachen, und Hindemith ist der Musiker, der gerade aus dieser Schrankenlosigkeit, dieser „Unangreifbarkeit" der Instrumentalmusik seine Kräfte zieht, weil er eben auf diesem Gebiet — das zeigen offen auch die Texte seiner Operneinakter — sich besonders gut auskennt.

Kurz, es ist erreicht! Die moderne Musik, die auf allen inneren-seelischen Gebieten die außerordentlichsten Einbußen erlitten hat, sich weder fähig zeigt, einen vollen ganzen Menschencharakter, noch selbst ein einfaches, reines Gefühl zur Darstellung zu bringen, kann hier einen neuen Posten buchen. Denn Hindemith kann, was er will; und wie er künstlerisch vorgeht, das im einzelnen zu zeigen, könnte sogar reizen. Unmöglich kann das unsre Aufgabe sein, indem es vielmehr geradezu mit Grauen erfüllt, daß die modernste deutsche Musik dort zu künstlerisch produktiven Leistungen gelangt, wo das moderne Leben seinen niedrigsten, geradezu bestialischen Ausdruck findet, und daß das stärkste unter den jüngsten Talenten — Hindemith ist ein Siebenundzwanzigjähriger — gerade hier verankert ist. Dem Künstler braucht nichts Menschliches verschlossen zu sein, wehe aber einer Kunst, wenn sie ihre natürlichen menschlichen Bezugsquellen im Sumpfe und den Kloaken des Lebens hat. Welche Aussichten eröffnen sich da für den heutigen und kommenden geistigen und sittlichen Wiederaufbau Deutschlands! Welche Aufmunterung liegt darin, wenn ein derartiger Künstler Erfolg hat, weil er in einer Zeit, die nun doch einmal die gemeinen Instinkte offen zur Schau trägt und sie in „Form" zu bringen vermag, auch unmittelbar verstanden werden muß. Wie verblichen, altmodisch und abgetan mutet da ein Schiller mit seiner Auffassung des Künstlers an, daß die Würde der Kunst in die Hände des Künstlers gegeben sei. Ob ein Hindemith noch etwas wie Schamgefühl empfindet, wenn er an diese Worte Schillers, die noch die jedes echten, großen Künstlers gewesen sind, denkt? Wir glauben es nicht! Wer den Foxtrott und was mit ihm alles zusammenhängt, in den Konzertsaal hineinpeitscht, hat die idealischen Gefilde einer beglückenden Kunst nie geschaut und spricht sich von ihren Gesetzen frei, indem er sich einem eisernen Materialismus verschrieben hat.

Man bereitete dem Werk im Gewandhaus eine ganz andere Aufnahme als neulich den fünf Orchesterstücken Schönbergs, denen man mit völliger Verständnislosigkeit entgegenstehen mußte. Auf das tote Geleise des heutigen Schönberg begibt sich niemand, der sich einigermaßen seine Instinkte bewahrt hat. Bei Hindemiths Kammermusik stellt sich aber zwischen Künstler und Publikum jener Zusammenhang her, den schon Heinrich Heine so malitiös richtig gekennzeichnet hat, daß, wenn wir uns im Kote fanden, wir uns sofort verstanden. Das soll gar nicht im kritisch-ablehnenden Sinn gesagt sein. Der größere Teil eines Publikums greift bei einer Kunst, wenn sie kraft ihrer künstlerischen Potenz ihm unmittelbar verständlich ist, ohne weiteres zu und freut sich, sei's im Guten oder Bösen, daß man wirklich mitmachen konnte. Freilich gab's auch sehr viele Empörte, und daß diese ebenfalls im Rechte sind, bedarf der ausdrücklichen Betonung nicht.

Hinweise zur Erzielung einer gesunden Klaviertechnik

Von Gertrud Posener / Berlin-Lichterfelde

Die harmonische Ausbildung des Körpers durch Gymnastik, Turnen, Tanz nimmt in der Jugenderziehung einen immer breiteren Raum ein. Wenn auch, besonders bei der Ausbildung der Mädchen, noch zu viel Gewicht auf „Anmut und Grazie" gelegt wird, so gewöhnt sich die Jugend doch an richtiges Schreiten, tiefes Atmen, gelöste Bewegungen. Um so befremdlicher ist es, daß beim Klavierunterricht, ähnlich wie beim Schreibunterricht, meist noch der alte Zopf herrscht. Hand und Arm des Schülers werden nicht gelockert, nicht in individueller Art für das Instrument durchgebildet, sondern mit der ersten Klavierstunde beginnt die „Methode" des Lehrers, d. h. der Zwang, die Verbildung, das Schema.

Das Kind haut naiv auf die Tasten, je nach der Form seiner Finger mit gestreckten oder leicht gebogenen Fingern. Es nähert sich dem Instrument, es möchte Besitz ergreifen. Der ganze Arm bis zur Schulter löst sich gleichsam vom Rumpf und strebt den Tasten zu. Ein körperliches und seelisches Wohlgefühl läßt ein musikalisches Kind oft stundenlang solche Zwiegespräche mit den Tasten halten. Bis der Lehrer diese großen, weiten, diese gesunden Bewegungen einengt und durch den Drill, die „Methode", ins Gegenteil verkehrt. Es wird zuerst gelehrt die leicht gerundeten Finger zu heben und behutsam auf die Tasten zu setzen (um's Himmels willen nicht auf dieselben fallen zu lassen!). Jede Hand, ob lang und dünnfingerig, oder kurz und breit, muß die gleiche Haltung den Tasten gegenüber einnehmen. Der Arm muß möglichst vollkommen still gehalten werden, der Handrücken, auch beim Untersetzen, in horizontaler Lage bleiben, wie eine Tischplatte. Um diese, ihnen ungewohnte Haltung zu erlernen, ziehen die meisten Schüler die Schultern in die Höhe und pressen die Ellenbogen an den Körper. Dadurch entsteht zwischen Hand und Klaviatur eine Schranke, gleichsam ein Luftraum, der die Verschmelzung von Finger und Taste behindert. Das naive Hinstreben zum Instrument ist verloren, oft für immer; denn die ersten Lehren haften am tiefsten. Später wird das Übel noch verstärkt durch die Einbiegung des Handgelenks beim staccato Spiel. Durch diese falsche und gefährliche Bewegung wird die Hand

vom Arm abgetrennt, die Muskeln des Unterarms spannen sich, die Ellenbogen werden zur Steifheit verurteilt. Oberarm und Schulter sind dadurch in ihrer Bewegungsfreiheit mit beschränkt. In jedem Falle ist ein dünner, nicht variabler Anschlag, bei sensiblen Personen sogar häufig der gefürchtete Klavierkrampf die Folge solchen ersten falschen Unterrichts.

Der Zweck dieses Aufsatzes soll aber nicht in negativer Kritik bestehen, sondern ich will im folgenden erklären, was ich unter „Ausbildung zur Berufshand" beim Pianisten verstehe. Zunächst, wie ich schon eben andeutete, muß dem verschiedenartigen Bau der Hand Rechnung getragen werden. Ich unterrichte zwei Brüder in den Anfangsgründen des Klavierspiels. Der eine, mit feingeformten, dünnen Fingern, spielt mit gestreckten, der andere, mit runder Grübchenhand, mit zierlich gerundeten Fingern. Ich lasse sie ruhig dabei. Nur eins muß jeder meiner Schüler sofort ausbilden: die Beweglichkeit des gerundeten Daumens, seine Fähigkeit, sich sämtlichen Fingern gegenüber zu stellen, seine Loslösung vom zweiten Finger durch Spannungsübungen, bei denen das Grundgelenk des Daumens herausgedrückt wird. Das sind gymnastische Übungen, die nicht unbedingt am Klavier vorgenommen werden brauchen, die aber möglichst beim Beginn des Unterrichts einsetzen müssen, genau so wie beim Singen-lernen die rhythmischen Atemübungen. Ich nenne das die Übung des „Affendaumens" und war freudig überrascht, als mir ein Arzt sagte, daß dies die medizinische Bezeichnung für die von mir erstrebte Daumenstellung sei. Durch die Beweglichkeit des Daumens wird sogleich das richtige Untersetzen bei den Tonleitern erzielt, indem z. B. bei der C-Dur-Tonleiter (rechts) der Daumen, nachdem er das C angeschlagen hat, beim D des zweiten Fingers sich gerundet unter diesen legt, beim E unter dem dritten Finger angekommen ist und so bei F seinen Platz erreicht hat, ohne Ruck im letzten Moment. In ähnlicher Weise muß auch der fünfte Finger zum „Greiffinger" ausgebildet werden. Ich erreiche das durch Üben von Sexten-Gängen, später, wenn die Hände größer geworden sind, werden Oktaven-Gänge geübt. Dabei übernimmt (bei der rechten Hand) bei der aufsteigenden Skala der Daumen die Führung, indem er, gerundet, eine Taste nach der anderen erklimmt, ohne sich mehr, als zum Anschlagen und Loslassen dringend nötig ist, von der Taste zu entfernen. Bei der abwärts gleitenden Skala führt der kleine Finger (links ist es natürlich umgekehrt). Die Hand behält die gleiche, für die erste Oktave, bzw. Sexte ausgeprobte Spannweite (Form) bei; der ganze Arm muß die gleitende Bewegung mitmachen und ganz weich bleiben. Auf diese Art geübt, ist sowohl Ermüdung, als (wegen der gleichbleibenden „Form") ein Danebengreifen ausgeschlossen, und die so gefürchteten Oktavenläufe verlieren ihre Schrecken. Ein weiteres wichtiges Erfordernis ist die Lösung des ganzen Armes nebst dem Schulterblatt vom Rumpf. Dazu dienen besonders Tonleitern in Gegenbewegung, möglichst über die ganze Klaviatur ausgedehnt, zweckmäßig verbunden mit rhythmischem Ein- und Ausatmen. Dadurch erreichen wir die ungehemmte seitliche Beweglichkeit des Armes. Die Bewegungsfreiheit nach vorn wird am besten durch die Schiebungsübungen (Breithaupt) gewonnen, d. h. durch eine hin- und zurückgleitende Bewegung der Finger beim Anschlagen des Tones. Diese Technik gibt das schönste nie versagende piano und verhindert durch Lockerung des Ellenbogens jede Steifheit des Unterarmes. Nach den Lehren desselben genialen Pädagogen wird auch das staccato aus dem Ellenbogen, durch ruckweises Vorwerfen des Armes und des Ellenbogengelenkes bei festem, nicht eingebogenem Handgelenk, geübt. Auch hier schönerer Klang, größere Geläufigkeit (weil kürzere Bewegung) als beim staccato, das durch Auf- und Abbewegungen des Handgelenkes erzielt wird. Damit komme ich auf ein weiteres Haupterfordernis: „Die Erzielung der Geläufigkeit durch allmähliches Verkürzen der ursprünglich geübten großen Bewegungen." Niemals dürfte der Schüler dazu gedrillt werden, die vorgeschriebene Schnelligkeit eines Stückes (z. B. durch Metronomübungen) erreichen zu müssen. Erstens kommen dadurch oft Zerrbilder unserer Meisterwerke zustande, wie wir sie häufig bei Schüleraufführungen von Konservatorien, sowie in vielen Konzerten zu hören bekommen, und zweitens, und das ist vom pädagogischen Standpunkt viel wichtiger, wird der Fluß der kontinuierlichen Bewegungen durch das Bestreben, um jeden Preis das vorgeschriebene Zeitmaß zu erreichen, nicht gefördert, sondern gehemmt. Das klingt zunächst unwahrscheinlich, wird aber sofort klar, wenn ich ein Beispiel aus einem anderen Gebiet anführe, z. B. die krampfhaften Hemmungen, das sogenannte Stammeln derjenigen Menschen, deren Sprachgewandtheit mit der Schnelligkeit ihrer Gedanken nicht Schritt hält. — Wir müssen als Haupterfordernis einer gesunden Klaviertechnik immer zweierlei im Auge behalten. Es darf keine überflüssige Bewegung gemacht werden, aber es muß andererseits von Ton zu Ton eine fortlaufende Bewegung stattfinden. Jeder Finger arbeitet beim Anschlagen seines Tones und sinkt sofort beim Erklingen des nächsten Tones in Weicheit, in Ruhestellung zurück. Je automatischer dies geschieht, je gleichmäßiger die Arbeit und die Haltung der Finger ist, desto größer ist die Geläufigkeit. Wird nun ein Maß von Schnelligkeit

verlangt, dem das Können noch nicht gewachsen ist, so kann der Schüler dies nur erreichen, indem er mehrere Töne in eine Bewegung zwingt und dadurch den weichen Fluß fortschreitenden Gleitens von Ton zu Ton unterbricht, indem seine Hand in sekundenlange Starrheit fällt. Ein unegales, verwischtes Spiel und schnelle Ermüdung sind die Folgen dieses zeitweisen Starrwerdens. Der Lehrer kann sofort sehen, welcher Finger den gleichmäßigen Fluß einer musikalischen Phrase durch Starrheit unterbricht, wenn er diese ohne jeden Druck langsam spielen läßt. Er wird dann entweder ein possierliches Suchen eines steif wie ein Hölzchen ausgestreckten Fingers nach der ihm zugewiesenen Taste bemerken, oder er sieht, daß ein Finger im Gegensatz zu den anderen stark gekrümmt, oft sogar im unteren Gelenk eingebogen, arbeitet und dadurch die gleitende Beweglichkeit der anderen hemmt.

Ich möchte das bisher Gesagte in die Formel von Lehrsätzen geprägt kurz zusammenfassen:

1. der Lehrer berücksichtige die sich aus der Form der Hand ergebende Fingerhaltung des Schülers;

2. er bilde die Beweglichkeit der beiden äußeren Finger jeder Hand besonders sorgfältig aus;

3. er achte darauf, daß die Wölbung bei allen Fingern der Hand gleichmäßig sei, d. h. daß nicht zwischen zwei gekrümmten Fingern ein gestreckter arbeitet, oder umgekehrt;

4. er gebe Übungen zur Loslösung des Armes bis zur Schulter (die nie hochgezogen werden darf), a) zur Erzielung seitlicher Bewegungsfreiheit durch Skalen in Gegenbewegungen, möglichst über die ganze Klaviatur, b) zur Erzielung freier Bewegungen nach vorn durch Staccato aus dem Ellenbogengelenk, sowie durch gleitende Auf- und Niederbewegung der Finger auf den Tasten (Schiebung), beides mit nicht bewegtem Handgelenk ausgeführt, so daß der Arm vom Ellenbogen bis zu den Fingerspitzen eine Linie bildet;

5. zur Erzielung einer gleichmäßigen Technik und allmählicher Zunahme der Geschwindigkeit ohne krampfhafte Anstrengung des Schülers beobachte er folgendes: durch weiches, gleichmäßiges Fallenlassen des Fingers, Verharren auf der Taste bis zum Erklingen des nächsten Tones (aber keine Sekunde länger), dann Aufheben nur so hoch, daß die zuerst angeschlagene Taste nicht mit der nächsten mitklingt, durch Mitgehen des Daumens unterhalb der anderen Finger bis zu seinem neuen Platz wird einesteils jede übermäßige und ruckweise Bewegung, andererseits jeder Stillstand vermieden und dadurch mit der Zeit von selbst gleichmäßige Schnelligkeit gewonnen.

Auch beim Üben von Skalen gehe ich von dem Prinzip dieser sparsamsten, gleitenden Bewegungen aus. Um nun jeden Ruck, jedes zu hohe Heben der Finger beim Anschlagen der Obertasten zu vermeiden, lehre ich meine Schüler jede Tonleiter, je nach der Stellung der in ihr vorkommenden Obertasten, als zeichnerische Form zu sehen, z. B. **H-Dur als zwei Bogen, einen kleineren h-cis-dis-e und einen größeren e-fis-gis-ais-h; B-Dur hat zwei spitze Formen, die Moll-Tonleiter** bestehen oft aus drei bis vier aneinandergereihten Bewegungsformen. Überraschend schnell prägen sich „die Bilder" der Tonleitern dem Schüler ein, und seine Finger passen sich der erfaßten „Form" automatisch an. Jede Stockung vor einer Obertaste wird vermieden, es gibt für ihn keine „schweren" Tonleitern mehr. — Ich weiß wohl, daß nicht alles von dem hier Gesagten neu ist, ja ich bin überzeugt, daß viele Einzelheiten von gewissenhaften Lehrern ebenso geübt werden, wie ich sie vorgeschlagen habe. Die neue Anregung, die ich bringe, besteht in der Erkenntnis, daß eine klare, mühelose Technik nur entstehen kann durch bewußte Verkürzungen klar erkannter und bis zur automatischen Beherrschung studierter, großer Bewegungen. Alle meine Übungen gehen auf dies eine Ziel los. Dies ist keine „Methode", sondern ein „System", das mir nicht nur für das Studium des Klavierspiels, sondern für das jedes anderen Instrumentes Geltung zu haben scheint, insbesondere auch für die Ausbildung des edelsten Instrumentes, der menschlichen Stimme.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Weiteres zur Kritik Hugo Wolfs

Aus den Mörikeliedern Wolfs seien noch einige weitere hervorgelangt, um an ihnen mehr oder weniger grundsätzliche Liedfragen praktisch zu behandeln. Den Vorzug sollen solche haben, an denen sich poetisch-dichterische Probleme erläutern lassen, indem die Sache nun einmal im Lied so ist, daß, mißversteht man den Dichter in dieser oder jener grundsätzlichen Frage eines Gedichts, unmöglich selbst der genialste Musiker zu einem echten Lied gelangen kann. Der Musiker im Liedkomponisten ist ja weiter nichts als das ausführende Organ dieser seiner innern Erfassung eines Gedichts, und Wolf ist gerade auch deshalb ein wirklicher Liedkomponist, weil er eine ganz bestimmte, unzweideutige Auffassung zum künstlerischen Ausdruck bringt. Man kann sich bei ihm an etwas ganz Bestimmtes halten, er segelt nicht wie die meiste heutige, immer charakterloser werdende Liedkomposition, vage herum, und so greift er auch immer wieder zu solchen Gedichten, die einen klar bestimmbaren Wesenskern enthalten, wie er in dem letzthin behandelten „Rat einer Alten" zutage trat. Dieses Mal sei vorerst das Gedicht „Nimmersatte Liebe" gewählt, das zunächst auch ohne Umschweife mitgeteilt sei. Man lese das köstliche Gedicht ruhig für sich, gehe ganz in ihm auf, denke, so man sie kennt, keineswegs an die Wolfsche Fassung:

Nimmersatte Liebe.

So ist die Lieb'! So ist die Lieb'!
Mit Küssen nicht zu stillen!
Wer ist der Tor und will ein Sieb
Mit eitel Wasser füllen?
Und schöpfst du an die tausend Jahr'
Und küssest ewig, ewig gar,
Du tust ihr nie zu Willen.

Die Lieb', die Lieb' hat alle Stund'
Neu wunderlich Gelüsten:
Wir bissen uns die Lippen wund,
Da wir uns heute küßten.
Das Mädchen hielt in guter Ruh',
Wie's Lämmlein unterm Messer,
Ihr Auge bat: nur immer zu!
Je weher, desto besser!

So ist die Lieb'! Und war auch so,
Wie lang' es Liebe gibt,
Und anders war Herr Salomo,
Der Weise, nicht verliebt.
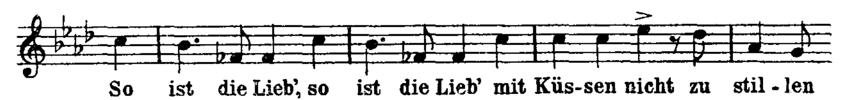
Ich bitte den — künstlerischen — Leser, bevor er meine Ausführungen weiterliest, sich nach der Aufnahme des Gedichts rhythmisch zu beobachten, in dem Sinne nämlich, ob ihn das Gedicht in eine Art rhythmischer Bewegung versetzt hat. — Die rhythmische Frage ist nämlich bei diesem Gedicht, das sich im Wortsinn, etwa den Mittelteil ausgenommen, nicht falsch verstehen läßt, künstlerisch die Hauptsache, so daß, wer ihn nicht wirklich erfaßt hat, das Spezifische im geistigen Sinn nicht verstanden haben kann. Ich muß nun fragen, ob der Leser gemerkt hat, ob das Gedicht im schnellsten, galoppierenden Tempo gehalten und demnach zu lesen ist, und ferner, ob es, musikalisch gesprochen, nicht ausgeprägten Stakkatocharakter aufweist? Jagen nicht die Worte im Tempo eines Presto dahin, schnellfüßig, quecksilbrig, ohne Aufenthalt von einer Zeit, von einer Ewigkeit zur andern? Und jetzt verstehen wir auch bereits einigermaßen den tieferen Sinn des Gedichts, dessen von den Worten, dem Material des Dichters, ganz abgesehener Grundcharakter darin besteht, das unerschöpflich Pulsierende, immer von neuem sich Gebärende, förmlich Dahinfliegende der Liebe zum Ausdruck zu bringen. Von Salomos uralter Zeit eilt sie über die Zeiten hinweg bis auf die Gegenwart, zu einem von überkräftiger Liebe strotzenden schwäbischen Pärchen, und wenn das Gedicht zu Ende ist, so hat man das Gefühl, als setzte sich der denkbar ausgeprägte, hüpfende Rhythmus noch weiter, bis in alle Zukunft fort. Und nun, hat man dies gewissermaßen begriffen oder hoffentlich ganz von selbst gefühlt, beachte man, wie bewußt, mit welch erstaunlichem dichterischen Können Mörike diesen pulsierenden Liebesrhythmus im ganzen und im einzelnen zustande bringt. Es ist nicht das Versmaß als solches — das auch ganz gut ein rhythmisch getragenes sein könnte —, sondern das Tempo, in dem es gehalten ist, und wie nun eben Mörike das Prestotempo herausbringt, ist das Besondere. Nämlich mit ausgewählt kurzen Worten, die geradezu stakkatoartig wirken und schnell gespielten oder gesungenen Stakkatotönen vergleichbar sind, wie denn überhaupt Mörike ein Dichter ist, der die Wortsprache vielfach in ausgeprägt musikalisch-elementarem Sinn behandelt. Man trifft ganze Verse mit nur einsilbigen, kürzesten Wörtern, wobei noch im besonderen das Charakteristische darin liegt, daß manche Wörter durch Wegstoßen von Vokalen zur Stakkatonatur gezwungen werden. Vor allem das Wort Liebe. Dieses ist ziemlich lang, ganz und gar kein Stakkatowort, „Lieb'" aber ist ein solches, es bricht förmlich mit dem Konsonanten ab. Betrachtet man nun nochmals das Gedicht von dieser Seite, so begreift man auch, wodurch das pulsierende Prestotempo erzielt wird, zugleich aber, welch sprödes Material, eben die Wortsprache, der Dichter gebändigt und seiner Absicht dienstbar gemacht hat. Wie leicht hat es in dieser Beziehung der Musiker, der heute und seit langem — die frühere, mittelalterliche Tonsprache war ebenfalls noch ungefügig — mit dem geschmeidigsten

Material arbeiten kann, der ein stakkatomäßiges Presto als etwas ebenso Selbstverständliches besitzt wie ein getragenstes Largo. Freilich, der Dichter gibt keine Tempoüberschrift, so wenig wie die alten Musiker, er rechnet wie dieser mit einer gewissen künstlerischen Selbstverständlichkeit darauf, daß der Leser oder Spieler ohne weiteres das Tempo richtig erkennt, weil es im Charakter des Gedichts, bzw. des Tonstücks, enthalten ist.
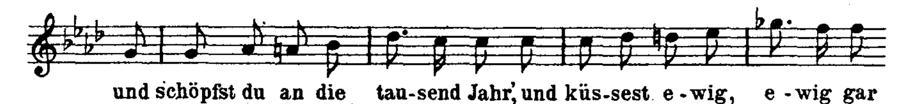
Wie es nun moderne Musiker gibt, die mit einer gewissen tödlichen Sicherheit das Tempo eines älteren Musikstückes völlig vergreifen, so gibt es auch Liedkomponisten, die mit einer gleichen Sicherheit das Tempo eines Gedichts überhören und nun eben ihr eigenes in dieses hineinlegen. Zu ihnen gehört — und zwar in zahlreichen Fällen — auch Hugo Wolf. Das Versmaß, die metrische Bildung kann in unserm Fall niemand verkennen, weil bei dem regelmäßigen Wechsel sinnbetonter, meist einsilbiger Worte und unbetonter Silben irgendeine Verkennung so gut wie ausgeschlossen ist. Der gewissermaßen nackte musikalische Rhythmus für dieses Gedicht dürfte für die meisten

So ist die Lieb', so ist die Lieb' mit Küs-sen nicht zu stil - len

heißen, aber natürlich im Prestotempo, sofern eben im Tempo das Entscheidende liegt. Wolf hat genau den angegebenen Rhythmus zur Anwendung gebracht, aber in einem „sehr mäßigen" Zeitmaß, so daß man das Lied, wendete man keine besondere Tempovorschrift an, in breiteren Notenwerten umschreiben könnte als:



Und damit ist alles verdorben, man merkt ohne weiteres, daß Wolf das Gedicht nicht nur in einem ganz andern, gemächlichen Tempo empfangen, sondern überhaupt als etwas vollkommen anderes aufgefaßt hat, nämlich durchaus sentimental. Aus dem in wunderbarer Frische, in unverwüstlich treibender Lebens- und Liebeskraft dahinfliegenden Gedicht, in dem die Liebe gerade auch durch den fortreißenden Rhythmus zu einer objektiven elementaren Schilderung gelangt, wird ein von modernweichlichem Gefühl triefendes, ganz subjektiv gehaltenes Gedicht gemacht, das — mit allem Nachdruck sei es bemerkt — mit Mörike geradeso wenig zu tun hat wie das schon besprochene „Rat einer Alten". Welch unmännlichen, weibisch-klagenden Vorwurfston enthält z. B. die Phrase:



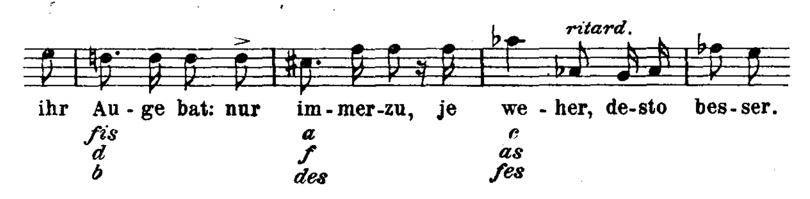
wie wird das elementare Tempo Mörikes zu allem hin noch fortwährend durch Ritardandi unterbrochen und noch mehr verlangsamt! Wie schiebt sich die moderne Seele noch im besonderen mit weinerlichen Ausrufen dazwischen, als wollte sie sagen: Ach Gott, ach Gott! Welch mühselige Sache ist's doch mit der Liebe! Tausend Jahre könnte man schöpfen und käme doch nicht ans Ziel! — Was bei Mörike ganz sachlich-objektive Vergleiche sind, um die Ewigkeit der Liebe zu erläutern, wird von Wolf zu subjektiv bedauernden Äußerungen umgedeutet. Er fühlt nicht, daß in dem Gedicht reinste Natur herrscht, und daß Natur ganz unpersönlich ist. „So ist die Lieb'!" So ist die Natur! Sie kümmert sich keinen Deut um die Privatmeinung des Einzelmenschen, ob für den einen die Liebe etwas Angenehmes oder Unangenehmen, Bedauerliches oder Beglückendes, ihn Tötendes oder Beseligendes bedeutet, ist der Liebe, der Natur, ganz gleich. Sie ist, und ihr Sein, ihre Ewigkeit äußert sie durch iher Unwiderstehlichkeit, ihren immer neu sich gebärenden, „nimmersatten" Rhythmus. Man sieht, man gelangt bei einem derartigen Gedicht eines Dichters wie Mörike ohne weiteres zu letzten Fragen, weil man unmittelbar der Natur gegenübersteht. Und für den Musiker gibt's da auch nur ein Entweder—Oder. Entweder ist er, in strengem Anschluß an die Natur des Dichters, ebenfalls „Natur", oder eben etwas unverbindlich Anderes, das an sich ja ganz hübsch und nett, brav und wohlgemeint, niemals aber wahr sein kann. Hier scheiden sich die Geister grundsätzlich, dem einen, d. h. den allermeisten, erscheint parfümierte Salonnatur als etwas ganz Naturgemäßes, der andere sucht das Weite und erfrischt sich dort, wo die ewigen Winde wehen.

Eine besondere Bemerkung verlangt immerhin der Mittelteil des Gedichts, die „Episode" der zwei sich blutig Küssenden, als Ganzes ein echt Mörikesches Geniestücklein. In der Weltdarstellung der ewig pulsierenden Liebe mit ihren Tausenden von Generationen zeigt uns Mörike plötzlich ein Einzelpärchen, er gibt ein Genrebildchen von der Urkraft der Liebe, im Makrokosmus enthüllt sich auch der Mikrokosmus. Ich glaube, daß, wird von hier ausgegangen, man über dieses Beispiel von Liebe

nicht so sonderlich wird streiten können. Schon der Umstand, daß Mörike sich dichterisch mit den Küssenden identifiziert, müßte die „moderne" Erklärung, es handle sich um eine Art Perversität, erübrigen. Das von Liebes- und Lebenskraft strotzende schwäbische Pärchen hat allerdings ein „neu wunderlich' Gelüsten", das aber gleicherweise ein Zeichen der Urkraft der schmerztrotzenden Liebe wie ein solches der urwüchsigen Gesundheit dieses Liebespärchens ist. Was hat ein Wolf daraus gemacht? Das Mädchen, das ja in „guter Ruh" stille hält, auch gar nicht sprechen kann, sondern nur mit dem Auge spricht, schreit hier unter der Metzgerei von sechs verschiedenen übermäßigen Dreiklangs-Messerstichen in hysterischer Ekstase:

förmlich auf. Ziehen wir rasch den Vorhang drüber, auf daß wir das Gedicht des unsterblichen Mörike wieder in aller künstlerischen Naturreinheit auf uns wirken lassen können.

Wieder sind wir nicht sehr weit gekommen, so daß die zur Behandlung vorbereiteten Beispiele nicht in Angriff genommen werden konnten. Ferner wäre, nachdem einigermaßen ein Erfahrungsschatz gesammelt ist, die Frage zu untersuchen, worauf denn eigentlich die zahlreichen und oft vollständigen Entgleisungen bei Wolf beruhen. Und weiter wäre zu untersuchen, wie sieht's denn in dem Nach-Wolfschen deutschen Lied aus, wenn die hier angewendete Methode zur Anwendung kommt. Wollen wir uns einmal mit Liedern Max Regers beschäftigen?



Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Weihnachten bescherte uns im Neuen Theater Pfitzners „Christelflein", das merkwürdigerweise hier zum erstenmal zur Aufführung gelangte und, wie kaum anders zu erwarten, sehr dankbare Zuhörer fand. Es ist häufig ausgesprochen worden, daß die Musik eigentlich schade für den Text sei, womit man im ganzen leider recht hat, so man sich bewußt ist, daß es trotz allem der vom Komponisten selbst bearbeitete Text gewesen ist, der Pfitzner zu der schönen, überaus sinnigen, etwas viel in E-Dur strahlenden Musik angeregt hat. Ein Komponist hat ein anderes Verhältnis zum Text als der Zuhörer, er ist gewissermaßen verliebt in ihn, und diesem Verhältnis entspringt dann vielfach eine Musik, die der nüchternere Zuhörer bei seinem Standpunkt zum Text gar nicht eigentlich begreift. Letzthin sind auch einige Bemerkungen grundsätzlicher Art über die Spieloper gemacht worden. Auch Pfitzner nennt sein Werk eine solche, gerade „Christelflein" zeigt klar genug Gebrechen der modernen Spieloper. Und diese liegen hier eben vornehmlich im Text. Von einer eigentlichen Handlung kann man kaum reden, es sind mehr nur poetisch geschaute Szenen, denen die Ausarbeitung fehlt, so daß selbst die Grundidee zu kurz kommt. Und das muß sich immer rächen. Die eigentliche Naivität der Spieloper, und gerade einer weihnachtlichen, fehlt. Die Aufführung hatte ihren Glanzpunkt in dem Christelflein von Cläre Schultheß-Hansen, eine ganz entzückende Leistung.

In den drei ersten Gewandhauskonzerten des neuen Jahres ist schon gar manches geleistet worden. Weniger im ersten, das am 1. Januar stattfindet, mit Fug und Recht in erster Linie Gesellschaftskonzert und deshalb bekannten Werken gewidmet ist. Schade war es nur, daß Günther Ramin, der das neue Jahr mit einem Händelschen Orgelkonzert einleiten wollte, an diesem prächtigen Vorhaben offenbar gehindert wurde und statt dessen einige Orgelstücke von Buxtehude, die man auch in der Motette von ihm hören kann, spielte, klar und scharf, ohne viel Umstände. Dann gab's Haydn, die gleiche D-Dur-Sinfonie (Nr. 4 der Härtelschen Ausgabe), die letzten Winter Pfitzner dirigiert hatte und deren Wahl in Anbetracht dessen, daß Haydn eine Menge wertvollster Sinfonien geschrieben hat, unnötig war. Auch Furtwängler musiziert Haydn mit dem modernen Riesenorchester, wie wir uns ja damit abfinden müssen, daß auch dieser Gewandhausdirigent kein historisch geschultes stilkritisches Empfinden mitbringt und ebenso die Musikantenästhetik vertritt. Wir streiten weiter nicht darüber, da die Hauptsache natürlich am Ende ein lebendiges Erfassen ist. Pfitzners Vortrag war aber auch innerlich belebter gewesen. Der nicht gerade sehr bezwingende Herr A. Kipnis sang außer Liedern von Schubert ein längeres, mir ganz unbekanntes Stück von Haydn, die Teilung der Erde, das aber trotz aller Einzelschönheiten im Archiv ruhen kann. Als zweiten Teil gab's dann die Brahmssche in C-Moll, die ganz ausgezeichnet gewesen sein soll. Im folgenden Konzert war Hindemiths Kammermusik das enfant terrible, mit dem an anderer Stelle „gesprochen" worden ist. Geistvoll hatte Furtwängler den modernen Frankfurter mit dem ewig jungen Salzburger konfrontiert, und zwar mit dessen großer Bläserserenade (K. V. 361), offenbar in der Absicht, den Unterschied zwischen einst und jetzt recht auffällig zu zeigen. Dort ein Musiker, der in einer Freiluftmusik zu idealsten Höhen zu führen vermag, hier ein solcher, der in einer ausgesprochenen Konzertmusik in . . . Menschenställe führt. So mußte es kommen, und ich führte ja aus, daß wir Helden geworden sind, Helden, die den Mut zur Gemeinheit haben. Auch das zu zeigen, ist schließlich ein Verdienst, wir wollen uns nichts mehr vormachen. Der Vortrag des mit Recht etwas gekürzten Mozartschen Werkes stellte unsern Bläsern das glänzendste Zeugnis aus. Dann gab's noch Tschaikowskys E-Moll-Sinfonie,

die ich bedeutend höher stelle als die wieder sehr stark in Deutschland kursierende pathetische, da sie auch entschieden solider sinfonisch gearbeitet ist. Furtwängler ist ein deutscher Tschaikowskydirigent, allerdings mit höchst unnötigen und eigentlich recht undeutschen Eigenheiten, nämlich einer derartigen Menge von Tempoverschiebungen, daß es einem Nikisch, dem prädestinierten Tschaikowskydirigenten, jedenfalls einen Ruck geben wird, hört er sich als Geist über den Wassern die jetzigen Tschaikowskyaufführungen an. Hat ein so ausgezeichneter Dirigent wie Furtwängler derartiges wirklich nötig oder gehört es zu seinem innersten Musikertum? Im folgenden Konzert gab es gleich wieder etwas Neues, wie wir der neuen Leitung äußerst dankbar dafür sind, daß sie uns auf dem laufenden erhält. Die sehr talentierte Sinfonia funebre des Schweden Kurt Atterberg (geb. 1887) gehörte allerdings nicht zu den Notwendigkeiten, so sympathisch sie in ihrer musikalischen Natürlichkeit auch berührt. Sie gehört aber zu jener Moderne, die einen etwas verjährten Eindruck hinterläßt, wenn nicht eine besondere Persönlichkeit hinter ihr steht, eine solche, bei der es einen gewissermaßen gleichgültig läßt, welcher Mittel sie sich bedient. Der Eindruck des übrigens mit starkem Beifall ausgezeichneten Werks ist etwas flach, wie man das Gefühl hat, die Mittel haben den Komponisten, und nicht umgekehrt. Orchester und Dirigent legten das Werk mit einer Art bravouröser Virtuosität nur so hin. Die Pianistin Lubka Colessa interessierte mit dem Vortrag des Chopinschen E-Moll-Konzerts nicht sonderlich; man muß heute das Konzert denn schon wirklich chopinsch hören, soll es noch stärker fesseln. So ergab die erste Sinfonie Beethovens in trefflichster Ausführung den Höhepunkt des Konzerts. Da ist noch nichts abgenutzt, obgleich doch Beethoven lediglich mit den früheren Mitteln arbeitet! — Die philharmonischen Konzerte behalfen sich in ihrem fünften mit einem Gastdirigenten, Karl Panzner aus Düsseldorf. Wie notwendig die Konzerte sind, erkennt man an dem sehr starken Besuch, und zu hoffen ist, daß der neue Dirigent, Emil Bohnke, bald erfaßt, was hier vonnöten ist, und er die erforderliche Persönlichkeit ist. Diese Konzerte müssen in ihrem ganzen Aufbau System, die einzelnen Abende einen ausgesprochenen Charakter haben, wie man ihn bei Göhler und Scherchen traf. Panzner brachte ein Reisedirigenten-Programm, Beethovens Siebente und Tschaikowskys Pathetische, die erste mit stark sich steigerndem Leben, die zweite aber abflutend. Von der Eleganz des zweiten Satzes war wenig zu spüren, der Fehler lag dabei weniger am Orchester als an der Auffassung. Wünschen wir den für das hiesige Musikleben überaus wichtigen Konzerten eine recht ersprießliche Entwicklung.

Den Liederabend der Finnin Alma Kuula hörte ich mir seines lediglich finnischer Liederkunst gewidmeten Programms wegen an. Die Eindrücke waren teilweise stark, aber sowohl künstlerisch wie menschlich einseitig. Man hält auf die Länge diese schwermütige, vielfach sehr stark zerrissene und dabei primitive Liedkunst nicht aus, wobei aber wohl zu sagen ist, daß die modernen finnischen Komponisten (Sibelius, Madedota, J. Pohjaumies, H. Kaski, T. Kuula) die Schwermut ihrer Landschaft und ihres Wesens unmittelbar steigern. Wie ein ruhig blauer kleiner See lag in dieser Zerrissenheit ein echtes, geschlossenes Volkslied, das schließlich diese ganze, modern zerrissene Kunst besiegte. A. Kuula singt mit stärkster Hingabe, ziemlich wohlgebildet, dabei ausgezeichnet unterstützt von Herrn Dr. H. Thierfelder. — Ein Kompositionsabend von Hellmut Franke mutete zwar nicht wie ein Märchen, wohl aber wie eine verjährte Geschichte aus früheren Zeiten an. Immer wieder wird hier ausgeführt, daß die Mittel als solche an zweiter Linie stehen, es darauf ankommt, ob man eine „neue", starke Seele zu vergeben hat, die jeden Mitteln ein Adelsdiplom ausstellt. Eine solche Seele hat Franke, dessen Gefühl sogar etwas Plebejisches aufweist, nicht, und so bleibt's bei einer gewissen Art talentierter Schulleistungen. — Einen „Musikerziehungsabend" des Sächsischeen Künstlerhilfsbundes besuchte ich des Interesses wegen, das unsere Zeitschrift gerade auch diesem Gebiet zuwendet. Es wurden Werke der romantischen Zeit in guter Ausführung geboten, denen ein kurzer, auf das Allgemeine hinzielender Vortrag Prof. Krehls vorausging. Ich vertrete eine vom Konkreten, Einzelnen ausgehende Kunsterziehung, und was es z. B. auf dem Gebiet des Liedes über einzelne Lieder bzw. Gedichte zu sagen gibt, zeigen die gegenwärtigen inneren Betrachtungen. Illusorisch wird heute die Erziehung zum Lied (Schubert, Mendelssohn und Schumann) schon deshalb, weil keine Texte mehr gedruckt werden können, die zu erziehenden Zuhörer also ganz ohne Untergrund dastehen. Auf irgendwelche Art kann und müßte da Abhilfe geschaffen werden. Warum sollen die Gedichte nicht vorher gelesen und — besprochen werden, und ist's denn nötig, daß derartige Abende die übliche Konzertanordnung usw. haben? Wir müssen auch auf diesem Gebiet zur Anwendung ganz neuer Prinzipien gelangen. A. H.

In kurzem Abstande nach dem Leipziger Davisson-Quartett spielte das Dresdner Streichquartett der Herren Jan Dahmen, Fritz Schneider, Hans Riphahn und Alex Kropholler mit dem vorzüglichen Edmund Schmid (Hamburg) am Klavier César Francks erschütternde Lebensklage des Klavierquintetts in F-Moll. Man hätte das im Interesse so vieler, zu Unrecht vergessener älterer oder noch nicht aufgeführter moderner Klavierquintette bedauern müssen — warum z. B. hört man die schönen älteren Klavierquintette von Goldmark, Dvořák, Sgambati, Sinding, Wilhelm Berger, Gernsheim usw., die modernen von Kaun, Thuille, Volbach, Juon usw. so selten im Konzertsaal? —, wäre nicht die Ausführung durch die teilweise noch jungen Künstler des auf Instrumenten von F. J. Koch (Dresden) spielenden Quartetts mit ihrem Partner am Flügel so prächtig, so warmblütig, temperamentvoll und weich beseelt im Klang gewesen. Aber im Prinzip müßten die Kammermusikvereinigungen und ihre Konzertdirektionen doch im gegenseitigen Einvernehmen einmal dahin kommen, daß durch solche „Duplizität der Ereignisse" nicht andere Werke gleicher Gattung zu kurz kommen. Francks wesentlich erhöhte Pflege in den letzten Jahren ist übrigens ein musikalisches Symbol unserer Zeit: wie bei Brahms sucht und findet man bei diesem künstlerisch wie menschlich durch und durch edlen und innerlichen „französischen Brahms" die pessimistische Weltanschauung, die tiefe Resignation und die Schwere und Not des Lebens, das Seelenleiden des modernen Menschen zu denkbar schärfstem musikalischen Ausdruck gesteigert, und die Menschen unserer furchtbaren Zeit haben für die Echtheit und Tiefe solcher Lebensklagen natürlich in den mitteleuropäischen Reichen ein ganz besonders empfängliches und feines Ohr...

Der seit langem in Berlin ansässige, noch durch Rust, Edm. Kretschmer und Herzogenberg gebildete Leipziger Hans Hermann brachte sich seiner Vaterstadt in einem Lieder- und Balladenabend des intelligenten Baritonisten Othmar Wolsky erneut in Erinnerung. Der schlecht gefüllte Kaufhaussaal erwies wieder, wie indolent gleichgültig und uninteressiert gerade die alte Musikstadt ihren schaffenden Söhnen in der Kunst, vor allem in der Tonkunst, gegenübersteht. Hermanns schöpferische Bedeutung liegt ganz auf dem Gebiet des Liedes und der Ballade. Er versteht es, melodisch gesunde, dankbare klangschöne und wirkungsvolle Gesänge von festem rhythmischen und tonalen Bau älteren, im wesentlichen trotz moderner harmonischer Einzelzüge

durch Schumann, Brahms, Wagner, Grieg bestimmten Stils mit meisterlichem satztechnischen Können und Geschick zu schreiben. Seine Persönlichkeit freilich ist nicht hervorstechend, sein Empfinden nach mitteldeutscher Art mehr „oberflächlich" glatt und liebenswürdig, als tief und schwer. So wirken selbst so grausige Stoffe wie die preisgekrönte „Robespierre"-Ballade durchaus „gesellschaftsfähig", salonmäßig poliert und auf den „guten Ton" abgemildert. Wo er, wie in den „Gesängen des Omar Khajjâm" oder im „Hohelied Salomonis" orientalische Vorwürfe aufgreift, verzichtet er auf ein einheitlich durchgeführtes orientalisch-exotisches Lokalkolorit und löst es lieber ganz in die europäisch-orientalischen Opernstimmungen Goldmarks, Verdis und Puccinis auf. Aber auch hier immer dann am feinsten und überzeugendsten, wenn es sich um rein lyrische, am opernhaftesten und „aufgedonnertsten", wenn es sich um dramatische, ekstatische oder balladeske Stoffe handelt. Man soll aber solche Liedtalente wie Hans Hermann doch nicht allzu sehr unterschätzen: in der heutigen wüsten und wilden Verfallszeit, in der man den hehrsten Beruf der Tonkunst darin erblicken möchte, musikalische „Zeitdokumente" zu schaffen, in denen man in klanglichen und harmonischen Scheußlichkeiten und fratzenhaften Häßlichkeiten nur so recht nach Herzenslust wüten und wühlen kann, vertraten solche Nach- und Neuromantiker das Ideal des schönen musikalischen Klanges, des natürlichen, gefühls- und naturbeseelten Empfindens. Und dazu gehört ja heute, wo man all dies zum musikalischen „alten Eisen" werfen möchte, schon allerlei Mut.

Zu ähnlichen Gedankengängen regte der Kammermusikabend der Berliner Damen-Trio-Vereinigung (Ella Jonas-Stockhausen, Edith von Voigtländer, Eugenie Premyslav-Stoltz) an, die nach langjähriger Pause einmal wieder Heinrich G. Norens großes Klaviertrio in D-Moll op. 28 in einer, nach Schönheit und Transparenz des Klanges, nach Temperament und weicher, echt frauenhafter Beseelung geradezu idealen Wiedergabe mitbrachten, für das ihre rassige niederrheinische Pianistin schon wiederholt eintrat. Man denkt bei diesem einstündigen Werk in seinem blendenden und berauschenden klanglichen Glanz wohl an Richard Strauß, mehr aber noch an Goldmark, an Dvořák und Grieg, und sieht in der schwermutgesättigten Nachtstimmung des Andante cantabile und im Finale mit seinem kurzgliedrigen feurigen Thema die starken slawischen Wurzeln der Kunst dieses Grazers offen vor sich liegen. Auch dieses Klavierquintett ist in seiner meisterlichen Arbeit durch das Brahmssche gegangen, aber es ist doch innerlich von ihm so grundverschieden, wie von dem ähnlich breit angelegten César Francks. Denn es ist, bei wunderschönen innerlichen lyrischen Momenten des langsamen Satzes oder des, wehmütigen Kindheitserinnerungen nachhänge den dritten Themas (F-Dur) des ersten Satzes, doch im wesentlichen nach „außen" gewandt und, wie die „Kaleidoskop"-Variationen für Orchester, auf schönen und reichen Klang, auf Farbe und breite, gesangliche Linienführung der Instrumente, auf scharfen, bestimmten Rhythmus und tonale Festigkeit bei aller Moderne der Harmonik gestellt. Auch solche Instrumentaltalente, solche „modernen Goldmarks" brauchen wir heute, wo Kunst als Häßlichkeit und Dissonanz als Selbstzweck gilt, notwendiger wie je! Was Noren gelernt hat, liegt in den Fugen und Fugatos dieses überaus schönen und das Ohr durch einen Strom von Wohllaut erquickenden Werkes klar zutage. Aber selbst diese spröde Gelehrsamkeit löst sich bei ihm in Klang und Farbe auf. Das ist romanisch, und Noren hat nicht umsonst in Spanien gelebt. Es wäre nicht übel, wenn unsre jungen Talente bei aller Wahrung ihrer deutschen Seele, ihres deutschen Empfindens — es gibt hoffentlich noch immer solche deutschen Talente — auch darin von der rein romanischen Kunst lernen wollten!

Dagegen erwies der kammermusikalische Kompositionsabend von Rob. Alfred Kirchner unter gesanglicher Mitwirkung seiner in Leipzig unvergessenen Gattin Käte Kirchner-Hörder, des ausgezeichneten Schweriner Streichquartetts (Herren Krämer, Kirchner, Meyer, Knochenhauer) und des jungen famosen Mecklenburgers Hans Beltz (Leipzig) am Klavier wieder einmal den rückschauend beharrenden, den konservativen Familienzug der niedersächsischen Musikkultur. Was da in einer Cellosonate (Gis-Mol), in Liedern und in einer „Pan"-Suite für Streichquartett in fünf Bildern geboten wurde, war Grieg-Nachklang „nordischen", also episch-balladischen, schwermütigen, innerlichen und meist unter wolkigem Mollhimmel geborenen Charakters von gesund-melodischem und z. T. nach Art von Griegs norwegischen Volkstänzen und Menuetten volkstümlich rhythmisiertem Einschlag. Leider hat aber der Komponist nicht genug gelernt; er reiht aneinander, statt zu entwickeln, begleitet die Singstimme im unisono des Klaviers, statt dessen Part selbständig auszuarbeiten, so daß das Endresultat des Abends über den Gesamteindruck eines menschlich sympathischen, doch künstlerisch noch unzulänglichen Wollens nicht hinauskam.

Von den Größen des Klavierspiels waren von Mitte Dezember ab Carl Friedberg, Frederic Lamond (drei Abende), Josef Pembaur, Frida Kwast-Hodapp, Severin Eisenberger, Michael von Zadora da. Mit den längst bekannten großen „Standwerken". So wird unsre „Zeitschrift", die gerade und vor allem vom großen ausübenden Künstler immer wieder verlangt, daß er das Gewicht seines Namens für das Schaffen der Gegenwart einsetzt, es bei Nennung dieser Namen und scharfgeprägten Persönlichkeiten bewenden lassen. Was es dagegen Neues, Zeitgenössisches zu hören gab, verteilte sich wieder auf ganz wenige und abermals meist ausländische Pianisten- und Komponistennamen: Hermann Rovinski (u. a. D-Dur-Sonatine und Allegro barbaro von Bartók, zwei Debussy und Walter Niemanns „Abend am Nil" aus dem „Pharaonenland"), Ignaz Tiegerman (eigene Sonate) und Sam Reichmann („Glockental" und „Alborado" aus Ravels „Miroirs"). Béla Bartók kommt in den Klavierabenden sichtlich immer mehr auf. Man respektiert diesen, unbekümmert um allen Publikumsgeschmack seinen einsamen, steinigen, harten und wilden expressionistischen Weg gehenden ungarischen Neutöner, man horcht auf seine markante madjarische Rhythmik, man achtet diese selbständige, phantasievolle und ehrliche Persönlichkeit von starkem und originalem Talent sehr hoch; aber man bleibt kalt bis ans Herz und gepeinigt bis ans Ohr dabei . . . W. N.

Die **Robert-Schumann-Stiftung** will sämtliche ihr gerade zur Verfügung stehenden Mittel **notleidenden Musikern im Ruhrgebiet** zukommen lassen. Wir bitten Leser und Freunde der Zeitschrift aus dem Ruhrgebiet, uns sofort Vorschläge zu machen und uns die Namen solcher Musiker anzugeben, die durch das neu hereingebrochene Unglück am schwersten in Mitleidenschaft gezogen worden sind. Neue Schenkungen für diesen Zweck sind sehr erwünscht und hochwillkommen.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Der Monat Dezember fing gut an. Je nachdem! Gleich am Ersten hatten wir u. a. einen schönen Beethovenabend, den Frederick Lamond — der noch immer französiert wird, obgleich er ein treuherziger Schotte ist — echt kollegialisch an Stelle seines erkrankten Kunst- und Lisztgenossen Ansorge gab. Tags darauf gab's ein Konzert mit einem besonders schönen Programme: Gluck, der alte Vorfahre Mozarts (Aulidische Iphigenienouvertüre, zwei Arien aus Alceste), Haydn (C-Dur-Sinfonie Nr. 97), Mozart (zwei italische Konzertarien) und zuletzt Rossini, der italische Mozart (Ouvertüre und Rosinenarie aus dem Barbier). Also eine einheitliche, stilvolle Geschichte. Leider im Vortrage weniger stilvoll. Dafür sorgte schon der große Staatsoperngeneralmusikdirektor — gute Sprachübung für Ausländer! — Leo Blech, der das nunmehrige „Berliner Sinfonieorchester" (früher Blüthner) dirigierte. Wo dieser Kapellmeister die ihm zuapplaudierte „Größe" sitzen hat, ist mir bisher dunkel geblieben. Vielleicht besteht sie im Gegensatze eines brutalen Forte und fast unverständlichen Piano; oder in dem brausenden Etwas, was zu schnelle Tempi in dem „Reitstalle" der Musikhochschule, dem akustisch verfehltesten Saale Berlins, verursachen. Wirklich große oder auch bloß verständige Dirigenten pflegten sich ehemals immer nach der Saalakustik zu richten; heute aber sollen sich anscheinend die Säle den Dirigenten und Spielern anpassen. Als Sängerin trat Mariquita Secken auf. Ein großer, echter Opernsopran; Stimme aber hart wie Glas, Koloratur schwerfällig, glanzlos. Armer Schwan von Pesaro! Und dazu noch alles deutsch gesungen, auch die Arien von Mozart, in denen doch auch jeder Ton auf den italischen Vokal zugeschnitten ist! So kam der hochdramatische Gluck noch am besten weg. Der große Saal war dicht besetzt, von dem musikdümmsten Publikum, das ich je im musikdummen „Spreeathen" gefunden habe. Am Schlusse versuchte die spärlich vertretene Intelligenz vergeblich, dem blöden Beifallstoben durch Zischlaute Einhalt zu tun. Jedenfalls war hier ein echtberlinisches, typisches Sinfoniekonzert, weshalb ich näher darauf eingegangen bin. Leider muß ich mich über wertvollere kürzer fassen. Zu ihnen gehört der erste Orchesterabend des Musikhistorikers Gustav Beckmann. Da hörte man in richtiger Besetzung — Blechs Haydn war natürlich modern, also massenhaft besetzt — und zeiteigener Ausführung Werke von Telemann, Muffat, Händel und Hasse. Von letzterem ein Flötenkonzert. Bekanntlich besteht Beckmanns Orchester im wesentlichen aus Musikfreunden beiderlei Geschlechtes und nur aus wenigen Fachmusikern. Daher auch die Hingabe an die Sache und der bewundernswerte Eifer, mit dem man hier den alten Perückenträgern gerecht zu werden sucht. Ihre Werke echt und stilvoll zu hören, sie gut kennenzulernen, setzt über natürliche Schwächen der Ausführung hinweg. Hier lohnt allein schon der Stoff den Besuch. Sehr anregend, wenn auch nach einer andern Seite hin, war auch das Konzert, das die nordische Sängerin Ingeborg Holmgren und der italische Dirigent Moltrasio gaben. Der erste Teil gehörte der Oper: Ouvertüre zu Donizettis „Linda", Arien aus Bellinis „Puritanern" und Verdis „Don Carlos", Ouvertüre zu Mascagnis „Masken"; der andere der Konzertliteratur: Werke von Hakanson, Pergament, Sibelius und Casella. Ich hörte den ersten und freute mich besonders über Donizetti, Bellini und Verdi. Die Sängerin hat einen großen, schönen und ruhig strahlenden Bühnensopran, dazu eine angemessene Koloratur. Da wurde man für das eingangs erwähnte Konzert entschädigt. Im ganzen kam hier das germanische Gesangsideal zum Ausdruck, dagegen an dem Arien- und Liederabende Alina Cervis das italische. Ebenfalls ein schöner, wohl-, wenn auch ganz anders gebildeter Sopran, mit dem Italien eigentümlichen Vibrato, im Dienste eines hinreißenden Vortragstemperamentes. Dazu das Programm so musterhaft kurz, daß man es mit Spannung bis zum Schlusse durchhielt: zunächst die Alten — Pergolese, Paradies (spr. di-es), Rontani, Sarti, Paesiello; dann ein zweiter Teil mit den zeitgenössischen Respighi, Cimara, Wolff-Ferrari. Letztere sehr anziehend, nicht im mindesten modernistisch abstoßend.

Stark ist jetzt das lateinische Amerika in Berlin vertreten, aus dem wöchentlich neuer Zuzug eintrifft. Sind liebe Gäste, denn sie kommen nicht, um uns auszuplündern, sondern um zu lernen und daheim für unsere Kultur einzutreten. Natürlich geben die Fertigen auch Konzerte. So José Barradas aus Mexiko. Er führte eigene Orchesterwerke auf: die Suite „Aus meiner Reise in Flandern", die Ouvertüre „Deutschland und Mexiko", eine Fuge für Streichorchester u. a. m. Talent und tüchtige Bildung vereinen sich hier mit ernstem Aufstreben. Noch mehr fesselte Enrique Soro aus Chile, der auch als Pianist mit einem eigenen Klavierkonzerte in D-Dur glänzte. Als Hauptwerk brachte er aber eine Sinfonie in A-Dur. Da waltet eine starke schöpferische Phantasie, der die Melodie, das eigentliche Lebenselement der Musik, in reichem, frischem Strome entquillt. Dazu ein echt sinfonisches Wesen, das in der Instrumentation noch klassische Züge trägt. Dieses ausgezeichnete Talent hat aber seine vorzügliche Bildung in Italien erhalten. Südliche Musik wurde aber auch von Einheimischen importiert. So machte uns Alfred Lichtenstein im fünften seiner zehn Flötenkonzerte mit einem Konzerte in F-Moll für Flöte und kleines Orchester von Abelardo Albisi, dem Soloflötisten der Mailänder Scala, bekannt. Selbiger hat die Baßflöte, die eine Oktave tiefer als die Normalflöte steht, wiedererfunden und Albisophon getauft. Als Komponist trat er mit einem Dutzend Quartetten für Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, mit vier Suiten für drei Flöten und andern Spezialwerken auf. Leider war ich am genannten Abend anderswo nötig und mußte deshalb auch auf die zweite Flötenneuheit, ein einsätziges C-Dur-Konzert mit kleinem Orchester von dem Wiener Ferdinand Scherber verzichten. An Neuheiten an sich war überhaupt kein Mangel, wohl aber an wirklich talentvollen, urmusikalischen. Zu diesen gehörte ein einsätziges Streichquartett in C-Dur op. 61 Nr. 3 von J. B. Förster, das vom Ševčik-Quartette ausgezeichnet vorgetragen wurde. Es ist keineswegs klassizistisch, im Gegenteil stark fortschrittlich, steht aber immer auf gesundem musikalischen Boden. Sein Mittelteil (Tempo di Polka) faszinierte das Publikum stark. Sehr warm wäre ferner ein viersätziges, knapp formiertes C-Dur-Quartett von Fritz Behrend zu empfehlen. Es wurde an einem eigenen Abend des jungen Komponisten durch das Quartett Hjalmar von Damecks aus der Taufe gehoben, das damit ausgezeichnet reüssierte. Das Allegro läuft in ein schönklingendes Fugato aus, das Andante steckt voller Melodien, das Scherzo ist phantastisch und originell, das Finale aber modernistisch. Auch in seinen Liedern, die von Erna Kemnitz sehr gut gesungen wurden, bemüht sich der Komponist um die neueste Richtung, doch steht ihm die in den ersten beiden Sätzen des Quartettes eingeschlagene besser. Ganz modern trat wieder das Quartett Gustav Havemanns auf. Es

ödete uns zuerst mit dem ellenlangen futuristischen, keine Spur von schöpferischer Kraft offenbarenden Werke des Pianisten Artur Schnabel und trieb uns dann mit einem atonistischen, in Vierteltönen zusammengeleimten von Alois Haba (op. 7) zum Saale hinaus. Hier feierten modernster Blödsinn und unmusikalischste Talentlosigkeit ihren höchsten Triumph. Es klang, als ob die vier Streicher in totaler Bezechtheit die Instrumente nicht mehr stimmen gekonnt hätten. Da war einem in dem Konzerte der vortrefflichen Geigerin Ilse Veda Duttlinger wohler, obgleich man auch dort mit Ausnahme von Tartinis Teufelstrillersonate nur neue Musik hörte: das Violinkonzert von Dohnanyi, das sich mit Klavierbegleitung aber nur im Scherzo hieb- und stichfest erwies, eine Sonate von Sverre Jordan, kleinere Stücke vom selben und von B. Narutos. Die waren sehr effektvoll, ganz publikumgefällig; Jordan ist der bedeutendere. Der Geigerin selber wärmste Anerkennung! Rückhaltlose Bewunderung aber ihrem unermüdlichen Instrumentkollegen Florizel von Reuter, der zusammen mit dem tüchtigen Pianisten Watermann konzertierte. Reuter gab vor allem mit Ernsts einsätzigem Fis-Moll-Konzerte eine schlechthin geniale Leistung. So leicht und glänzend wird man diese berüchtigten Oktavengänge selten hören, und so hinreißend tiefinnerlich die wunderbaren Mittelmelodien auch nicht. In Lalos vielgespielter Spanischer Sinfonie brachte uns der Künstler das Scherzando, das sonst immer ausfällt; in Bachs A-Moll-Sonate glänzte er als klassischer Spieler. Eine schöne Konzerterinnerung blieb dann Schumanns D-Moll-Sonate, deren vollendeter Vortrag auch Adolf Watermann mit zu danken ist. Allein spielte dieser Mozarts Duportvariationen und mehrere eigene Stücke (Notturni op. 15, Irrlichter op. 7). Sie wurden sehr beifällig aufgenommen und ragen weit über den Durchschnitt der klavieristischen Zeitliteratur hinaus. Von anderer Pianisten Leistungen seien nur die Lisztabende Egon Petris und Edward Weiß', sowie der zweite Chopinabend Raoul von Koczalskis mit besonderer Auszeichnung erwähnt.

Nun zur Oper! Da hatten alle drei Häuser ihre Premieren, wenn auch nicht neue Werke. Die Staatsoper, die „teure", fiel mit Franz Schmidts „Fredegundis" hinein. Nach dem guten Erfolge von „Notredame" enttäuschte das Werk um so mehr. Es scheint keine ausgereifte Frucht zu sein, denn der Komponist kleisterte noch während der letzten Proben an der Partitur dermaßen herum, daß die Mitwirkenden nervös wurden. Der Text, der Felix Dahns frühmittelalterlichen Mordgeschichten entnommen ist, sorgte allein schon für den Durchfall. Die Musik ist meistens impotente Mache und nicht einmal überall geschickte. Eine primitive, kindische Inszenierung gab dann dem Werke den Rest. Verstilisierte Bäume, verrückte Beleuchtungseffekte, Haufen von Wolkenschleiern als Surrogat wichtiger Bühnenrealitäten, alles zusammengefaßt im primitivsten Treppenwitze, dazu der hilflose Dilettantismus des „Spielleiters" — das zeigte wieder die ganze Verkommenheit dieses steuerverschlingenden Kunstinstitutes. Wären also nur noch die Darsteller zu loben, die ihr Bestes für die verlorene Sache gaben. So namentlich Otto Helgers als Herzog, Theodor Scheidl als König und Fritz Soot als Landwirt.

Besser erging es dem Deutschen Opernhause. Dort erneuerte man zunächst das prächtige, vollmusikalische Volksstück „Höllisch Gold" von Bittner und fügte dann als Premiere d'Alberts preußisches Geschichtsidyll „Flauto solo" hinzu. Dieses Stück, das zu den gelungeneren Arbeiten des bekannten Komponisten gehört, hatte bis dahin die Berliner Welt der Bretter noch nicht betreten. Ob es sich dort halten wird, steht dahin. An der Aufführung hat nichts gefehlt. Sie war mit Fleiß und Sorgfalt vorbereitet, schön ausgestattet und verlief sichtlich inspiriert. Da kam denn auch das Publikum in Stimmung! Als das alte preußische Militär aufmarschierte, gab's ein begeistertes Hallo. Man freute sich, das in der Imagination wiederzusehen, was in der Realität zertrümmert wurde. Gern hätte man auch Friedrich Wilhelm I. und den Kronprinzen unter ihren richtigen Namen figurieren gesehen. Früher war ja die Majestätsidee in Preußen so erhaben und gottähnlich, daß kein auch noch so vermodertes Mitglied des Königshauses durch die Bühnendarstellung profaniert werden durfte; heute aber sollte man doch offen und ehrlich zu Werke gehen. Gerade wie in Verdis „Maskenball" der historische Schauplatz in Schweden wiederherzustellen wäre, denn der „Gouverneur von Boston" wirkt doch gar zu komisch.

Natürlich wirft auch die sogenannte „Große Volksoper Berlin" ihre Premieren weiter hinaus. Im Dezember mußte Rossinis „Barbier von Sevilla" dran glauben. Schon die erste Vorstellung für die Kritik soll untermittelmäßig gewesen sein. Was ich dann aber hinterher als regulären Betrieb zu hören kriegte, war wieder Schmiere. Der Darsteller der Titelrolle konnte wenigstens spielen: singen konnte niemand. Rosine krächzte wie eine Krähe, und die übrigen holperten und stolperten mit den Künsten des Belcanto so herum, daß sie sich gerade nicht Hals und Beine brachen. Diese „Volksoper" scheint für die ganz Kunstdummen da zu sein, die nicht einmal so etwas wie Kunstinstinkt ihr geistiges Eigentum nennen. Die sind denn auch ganz zufrieden und schimpfen nur über die dreiste Ausplünderung mit Garderobe-, Klosett- und Zettelgebühren. Die sind jedesmal erhöht und betrugen zur Zeit jener Notzüchtigung Rossinis hundert, zehn und fünfzig Mark. Und so was will als „Volksbühne" passieren! Sollte Ben Akiba Unsinn geredet haben?

H. GRABNERS WEIHNACHTSORATORIUM

Nach einer Dichtung von Margarethe Weinhandl Uraufführung in Elberfeld am 16. Dezember 1922

Von H. Oehlerking

Die Elberfelder Konzertgesellschaft hat in Grabners Weihnachtsoratorium ein Werk zur Uraufführung gebracht, welches in weiteren Kreisen beachtet zu werden verdient. Die Dichterin stellt in den Vordergrund der Handlung die heilige Familie, die sie in Bildern — die Wandernden, die Suchenden, die Seligen — betrachtet. Wir lernen Maria nicht als die kindlich fromme Mutter Jesu kennen, wie sie uns aus den bekannten biblischen Erzählungen vertraut ist, sondern als eine Frau, die ernsten, grüblerischen, philosophierenden Gedanken nachgeht. In ähnlicher Weise sind Josef und die Hirten charakterisiert. Wie im antiken Schauspiel und Drama treten Frauen-, Männer-, Knaben- und gemischte Chöre betrachtend auf. Das Romantische des „Herdenhütens am Sonnentag", das „Gefahrvolle der von den Wölfen beunruhigten Nächte" wird durch einen Chor besungen, desgleichen andere Vorgänge, die mit der eigentlichen Idee des Mysteriums nur ganz lose im Zusammenhange stehen. Viel natürlicher wirkt am Schlusse des zweiten Bildes der Chor der himmlischen Heerscharen: „Fürchtet euch nicht." Stimmungsvoll, wenn auch nicht biblisch, ist der Chor der Kinder: „Uns hat ein Licht geblinket", der nach einem Motiv des alten Weihnachtsliedes „Es ist ein Ros' entsprungen" intoniert wird. Wie dieser, so erklingt auch im dritten Bild ein Chor der Frauen: „Selig kommen wir gegangen" voller Inbrunst. Hingegen fallen in der Wirkung die Chöre der Männer: „Von des Lebens finsterm Streite" und Greise: „Unser Leben war nur mehr ein Warten" ab. Von poetischer Schönheit ist der Schlußchor „Danket dem Gott des Himmels", während er dem an klassischer Musik geschulten Ohr einen besonderen Genuß nicht gewährt. Sehr hübsch ist auch ein Wiegenlied der

Maria im zweiten Bild mit duftigen Anklängen an ein altes Weihnachtslied. Die Dichtung als Ganzes ersteht nicht auf biblischer, volkstümlicher Grundlage und charakterisiert die schlichten, einfachen Personen, wie wir sie aus Lukas Kapitel 2 und anderen Stellen der Bibel kennen, so, daß sie uns in ihren Gefühlen und Betrachtungen nicht natürlich und lebenswahr erscheinen: ein Hauptmangel der dichterischen Vorlage! Eine gründliche, künstlerische Arbeit bedeutet die Komposition. H. Grabner ist ein Meister der modernen Technik, er hat einen ausgeprägten Sinn für Farbe und Klang. Die vorhin schon erwähnten Stellen legen Zeugnis davon ab. Die selbständige Erfindungskraft indes ist beschränkt. Der Versuch, eigene Ideen auszusprechen, wird schnell abgebrochen; ein Gedanke löst oft schnell und unvermittelt den andern ab. Eine ruhig gesponnene, schöne, melodische Linie zu zeichnen, gelingt Grabner nur selten. Was das klassische Oratorium eines Händel (Messias) und Bach (Kantaten, Weihnachtsoratorium) vollendet zeigen, eine auf Volkstümlichkeit erblühende Melodik, läßt Grabners Weihnachtsoratorium fast ganz vermissen. Enthält das neue Werk auch manche Schönheiten, so wird es sich voraussichtlich den Konzertsaal nicht dauernd erobern. Der nach dem dritten Bild stark einsetzende Beifall der Zuhörerschaft galt vornehmlich der trefflichen Aufführung. Unter H. von Schmeidels Leitung leisteten Chor, Orchester, auch die Solisten Frau Stronck-Kappel (Sopran) und Egbert Tobi (Tenor) Hervorragendes.

Neuerscheinungen

Martienssen, Franziska: Das bewußte Singen, Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort von Johannes Messchaert. Gr. 8°. 164 S. Leipzig 1922. C. F. Kahnt.

Steinitzer, Max: Einführung in den Konzertsaal. 8°. 105 S. Mit 70 Notenbeispielen im Text. 1. bis 5. Tausend. Stuttgart 1923. Verlag von Wilhelm Violet.

Wagenmann, Dr.: Umsturz in der Stimmbildung (Lösung des Stimmbildungs- und Carusoproblems). 2. Auflage. 8°. 37 S. Leipzig 1922. Verlag Arthur Felix.

Wolff-Petersen: Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. Gr. 8°. 261 S. Breslau 1923. Ferdinand Hirt.

Ochs, Siegfried: Geschehenes, Gesehenes. Gr. 8°. 428 S. Leipzig und Zürich 1922. Grethlein & Co.

Besprechungen

Dr. Hermann Erpf, „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik". Verlegt bei G. Braun, Karlsruhe i. B. 1922.

Als 1. Band einer neuangekündigten Reihe von Einzelschriften mit dem Gesamttitel „Wissen und Wirken" erscheint das vorliegende kleine Buch. Es rollt kurz, knapp und scharf umrissen das ganze Problem der zeitgenössischen Musik auf, indem es alle aktiven und passiven, ihr Zustandekommen bedingenden Faktoren einer meist treffenden, eindringlichen und scharfsinnigen Beleuchtung unterzieht. So läßt der Verfasser z. B. den Musikfreund, Musiklehrer, Kritiker, Musikwissenschaftler, Musikvermittler (Verleger, Agenten), auch den Virtuosen und Komponisten, vor seiner neuzeitlichen, historisch-kritischen Warte Revue passieren, um schließlich noch kurz eine Erörterung des „technischen Problemes" sowie der „allgemeinen Strömungen im Schaffen der Gegenwart" anzufügen.

Den Eigenwert des kaum 50 Seiten umfassenden Buches möchte ich gerade in dem außerordentlich knappen und doch nahezu erschöpfenden Zusammendrängen aller wichtigen Gesichtspunkte, stilistisch in einer verstandesklaren, phrasenlosen Darstellungsart, einer „schmucklosen Wahrhaftigkeit", erblicken. Leider aber enthüllt sich Erpf, statt nur als Deuter dessen, was „ist oder wird", als erkennender Geist über den Tongewässern zu schweben, als ein überzeugter Schönberg-Jünger. Er sieht im sogenannten „Fortschritt" nun wirklich den Fortschritt unserer Zeit, tritt demnach einem Paul Bekker als überzeugungstreuer Kampfgenosse an die Seite. Und so muß der Leser auch hier manche Übertreibungen und eine unverkennbare Einseitigkeit der ästhetischen Grundeinstellung mit in den Kauf nehmen. Unsere „zeitgenössische" Musik wird eben — wenigstens vorläufig noch — nicht nur durch einen Schönberg, einen Schreker und die um sie herum repräsentiert. Leider ist ein Referat auch nicht der Ort, um dieser einseitigen dogmatischen Grundtendenz des Buches in allen Einzelheiten polemisch entgegenzutreten, es möge daher bei der Erörterung einiger prinzipieller Anschauungen sein Bewenden haben.

Mit Nachdruck spricht der Verfasser von der heute fast schon zur Trivialität, zur rhetorischen Phrase herabgesunkenen Forderung, daß der Komponist in seinem Werke den Ausdruck „seiner Zeit" zu geben habe. Unbestreitbar! Aber, wer und was ist diese Zeit? Zersplitterung, Gefühls- und Gedankenchaos, Willens- und Wollensirrsal, Suggestionsmißbrauch! Und so ist auch die Musik „unserer Zeit" in vielen Fällen „wie Figura zeigt". — Sollte die Mission des echten, aus dem Geiste der Zeit heraus geborenen Künstlers wirklich nur darin bestehen, das Irren und Wirren dieser Zeit mitzumachen, sollte sie nicht auch einmal ein Stillstehen, Zurückblicken, ja Zurückgehen, ein unbeirrtes Festhalten an für wahr erkannten Richtlinien und Zielen bedeuten dürfen? Sollte, geschichtlich betrachtet, das „Genie" nicht einmal im Gegensatz zum Wähnen, Glauben und Aberglauben seiner Zeit der einzige geblieben sein, der das unbeirrbar klare Geistes- und Kunstbewußtsein behielt, der „retrospektiv-fortschrittlich war? Die Inkarnation aller Genies unserer Zeit heißt für den Verfasser Arnold Schönberg, dessen Werk „nur bei denen nicht anerkannt ist, die entweder keine Gelegenheit oder nicht den Willen haben, es kennenzulernen". — Nein, so einfach liegt die Sache nun doch nicht! Schönberg ist für Erpf der Urheber der ersten und einzigen, heute zeitgemäßen Harmonielehre, obgleich vier Jahre vor diesem zwitterhaften Theoriebuch die immerhin doch noch recht zeitgemäße Harmonielehre von Thuille und Louis, noch früher das Harmoniebuch von Schreyer erschienen ist! Daß Theorielehrbücher hinter der kompositorischen Praxis ihrer Zeit einherhinken, ist leider wahr, aber unvermeidlich. Das beste, was man von ihnen sagen kann, ist, daß sie noch niemand geschadet haben, am wenigsten dem wirklichen Pfadfinder. Denn das Genie soll und muß erweisen, ob sein theoretisch-ästhetischer Freiheitsdrang echt und stark

genug ist, den ihm zu engen Bezirk und die Fesseln eines konservativen, besser konservierenden Theoriesystemes zu durchbrechen. Und oft mißt man auch hier gerade am Widerstande erst die Kraft, einzig im genialen Werke soll die Motivation für ein Zerstören und Durchbrechen zu finden sein! Es versteht sich hiernach von selbst, daß der Verfasser — gleich Bekker — eine radikale Neueinstellung zur Musik fordert, daß ihm „Abbau, Auflösung und Zerstörung der überkommenen Ausdrucksmittel der Hauptcharakterzug der Komposition der Gegenwart" sind, und daß er, ebenso wie der Frankfurter Kritiker, alles Heil von der horizontalen und atonalen Melodik — dem „linearen" Tonschaffen — erhofft.

Soweit das „lineare" Schaffensprinzip hier in Frage kommt, gestattet sich Referent, auf seine ausführliche, ins einzelne gehende Darlegung „Die neue Musik und ihr Apologet" (Z. f. M. Augustdoppelheft 1922) zu verweisen. Den radikalen, das Kind völlig mit dem Bade ausschüttenden Standpunkt Erpfs scheint mir nichts besser zu bezeichnen als die ohne jede Einschränkung verlautbarte Anschauung, daß „gediegene technische Arbeit, vornehme „Musikalität", interessante Formbehandlung, diese und ähnliche Eigenschaften ausgesprochen (!) dem mittelmäßigen, überlieferungstreuen, nachgeschaffenen Werk zukommen, nicht aber dem neuen, weiter weisenden, wirklich bedeutenden, das ihm (dem Kritiker) unklar, verworren, kauzisch, oft selbst technisch ungefügig und unfertig erscheint". — Die erstgenannten Epitheta können genau so auf ein originales, durchaus vollwertiges Meisterwerk (z. B. ein Brahmssches) zutreffen, wie die zweitgenannten auf jede modernitätswütige Stümperei. Für die Bewertung eines wirklich genialen und originalen Kunstwerkes gibt es eben keine äußeren, stilistischen oder technischen Kriterien allein, weder nach der einen, noch nach der anderen Seite hin. Auch der „ideale" Kritiker kann gar nicht anders, als zunächst seinen, sozusagen dem gesicherten Stande der Kunstübung seiner Zeit entliehenen ästhetischen Maßstab an jegliche Neuerscheinung anlegen und dann erst gegebenenfalls etwaige Eigengesetze nach Maßgabe naturgegebener Entwicklung aufsuchen. Soll eben der Begriff Kritik noch Sinn haben, so schließt selbst der Standpunkt größter Weitherzigkeit und verständnisvollster Bereitwilligkeit eine Ablehnung nicht aus. Es wäre gewiß nicht bedeutungslos, später einmal aktenmäßig festzustellen, wie wenig sich ernstzunehmende, im negativen Sinne sich äußernde Kritik Erscheinungen wie Mahler und Reger gegenüber geirrt hat. Gerade der „Fall Wagner", der ja etwa seit dem Weltkriege eine völlige Neurevision erfährt, könnte beweisen, in wie vieler Beziehung die zeitgenössische gegnerische Kritik richtig gesehen und geurteilt hat! Zur Erhärtung seiner Behauptung, daß „selbst ausgezeichnete, vom besten Willen beseelte Kritiker akademisch erstarrtes Mittelmaß loben und daneben führende Geister nicht oder zu spät, nachdem sich ihr Werk eben schon mit Hilfe anderer Kräfte durchgesetzt hat", nennt Erpf gerade die Namen Reger und Mahler. Aber, was hat sich von ihnen schon wirklich „durchgesetzt", im eigentlichsten Wortsinne?

Wer will in jedem Falle ergründen, ob ein Werk einige Jahre nach dem Tode seines Urhebers aus Pietäts- oder Freundesgefühlen, aus Sensations- oder sonstigem Interesse oder aber innerstem, ehrlichstem Verlangen einer großen Hörergemeinde stattgebend aufgeführt wird? Behandelt man ein Konzertpublikum nicht oft genug wie das eigensinnige, ungezogene Kind, das die Suppe mittags nicht aussessen will und sie abends und am nächsten Tage wieder aufgewärmt erhält, wird den Hörern ein wiederholt unzweideutig abgelehntes Werk nicht oft sozusagen mit konstanter Bosheit immer wieder vorgesetzt? Wir haben heute einfach noch nicht die zeitliche Höhenperspektive, um aussagen zu können, was sich von der Musik „unserer Zeit" wirklich „durchgesetzt" hat! — Daß das zeitgenössische Schaffen tatsächlich „in der Zeit bewußt werde", daß es „von der Gesamtheit gewollt sei": gewiß ein Ziel, aufs innigste zu wünschen, vorläufig aber kann man nur sagen, daß es so, wie es in toto ist, eben nicht von der Gesamtheit gewollt sei und im negativen Sinne daraus seine Schlüsse ziehen.

Eine Abhilfe dieses letzten, vom Verfasser bedauernd erkannten Mißstandes erwartet er von der allgemeinen Verwirklichung eines „neuen Gedankens": „Musikfreunde zu vereinigen, die sich der Verantwortung gegenüber dem Schaffen ihrer eigenen Zeit bewußt sind, die hören,* kennenlernen wollen, um zu verstehen, nicht um zu verurteilen." Gewiß sehr schön gedacht, aber was wäre der praktische Erfolg? Eine noch schlimmere Sektiererei und Sekretiererei, als sie schon heute besteht. Nein, das echte, vollwertige Kunstwerk, gleichviel, welcher Art, muß die Kraft der Überzeugung und das Selbstvertrauen des Überzeugenkönnens in sich tragen, sich bedingungs- und vorbehaltslos der großen geistigen und künstlerischen Gemeinschaft darbieten, aus ihrer Mitte werden ihm — früher oder später — Verstehende, Freunde und Anhänger erstehen, und steht das Werk selbst stark genug auf eigenen Füßen, so wird es sich auch durchsetzen. Ein wenig Fatalismus gehört eben auch zum Künstlerberuf. — Das Überredenwollen durch eine „neue" Theorie und Ästhetik, nicht durch die im Werke selbst verborgenen Kräfte, ist leider ein deutliches Schwächeeingeständnis des Schaffens unserer Zeit.

Von dieser grundsätzlichen Einstellung des Verfassers abgesehen, kann die kleine Schrift als vielseitig anregend und eine klare Einsicht in alle wesentlichen Probleme unserer zeitgenössischen Musik trefflich vermittelnd auf das wärmste empfohlen werden. Dem Wissenden kann sie sogar ein größeres, kompendiöses Werk gleicher Richtung ersetzen. Martin Friedland

Joseph Haas, op. 52, Lieder des Glücks und op. 54, Heimliche Lieder der Nacht. Mainz, B. Schotts Söhne.

In meisterhafter Anpassung an die Dichtungen übersetzt der Komponist die intimen Stimmungen der wertvollen Texte in Musik. Zarte Linienführung in der Melodie, mit teils schlichter, teils bunt schillernder Harmonieunterlegung. Haas greift noch wohlgemut in die reichen Blumenbeete der tonalen Harmonik, flüchtet nicht aus dem ängstlichen Gefühl des Bankrotts in die öde Steppe der Atonalität. Alles bleibt natürlich und wohlklingend. Die Erfindung sprudelt weich und stetig und schafft wirkliche Lieder, bei denen der Gesang der Hauptträger der musikalischen Darstellung ist, dem sich das Klavier als farbenspendende Umhüllung anbietet, ohne die Stimme zu bedrängen oder gar sie zu ersticken. Das ist echte musikalische Lyrik, wie sie ein Schumann, Franz, Cornelius geschaffen und gepflegt haben. Th. Raillard

Hermann Ambrosius, op. 11, Drei Lieder für Sopran. Leipzig, Wilhelm Hartung.

Die Lieder sind zweifelsohne Proben eines starken Talents. Ihr schön fließendes Melos bietet eine dankbare Aufgabe für die Sängerin. Die Modulation allerdings ist manchmal unlogisch, d. h. ohne ersichtlichen Grund zu frei umherschweifend. Warum schließt das erste Lied (F-Dur) auf der Dominantentonart C-Dur? Warum im dritten Lied der modulatorische Bruch nach dem ersten Vers, wo auf einen phrygischen Schluß in B ganz unvermittelt Des-Dur einsetzt? Ein solcher Sprung wirkt gerade in einem Goetheschen Lied störend, er liegt jedenfalls nicht im Wesen des Dichters begründet, kontrastiert vielmehr mit ihm. Dabei schließt das Lied, das in E-Dur begonnen, in As-Dur. Wieder fragt man: Warum? Th. Raillard

Kreuz und quer

Richard Wagner als Gegner des Musikerberufs. In der Vossischen Zeitung stand letzthin ein bis dahin unveröffentlichter Brief Wagners an einen Studenten Rudolf Nolte, der den Musikerberuf zu ergreifen gedachte. Daß Wagner dem Musikerberuf ablehnend gegenüberstand, ist zwar bekannt, nirgends dürfte er sich aber dokumentarisch so bestimmt ausgesprochen haben wie in dem Brief, den wir unten folgen lassen. Am wichtigsten erscheint der Satz, daß ein rechter Musiker nur zu denken sei, „wenn er als Musiker wild aufwuchs und nichts als Musik kannte", nebst den folgenden Ausführungen. Wagners Anschauung enthält Tiefgeschautes, unbedingt aber auch Einseitiges. Man könnte fragen, ob Wagner selbst in der von ihm angegebenen Art aufwuchs, und wird dies hinsichtlich des breiten Bildungskomplexes, der seiner Entwicklung in der Jugend das Gepräge gibt, im ganzen doch verneinen müssen. Ob aber Wagner, von seiner Person absehend, nicht diejenigen großen Musiker im Sinn hatte, die in ihrer Art wirklich nichts als Musiker waren, die Musik — und ihre aus ihr sich ergebenden Erkenntnisse — allein zum Mittelpunkt nahmen, und drückt Wagners Auffassung nicht eine gewisse Sehnsucht nach diesem Musikertum aus, das er aber schließlich ebenfalls mit einer gewissen Einseitigkeit betrachtet? Denn gerade „wild" ist keiner der großen deutschen Musiker aufgewachsen, wie man denn auch daran erinnern muß, daß bedeutendste frühere Musiker erst auf der Universität sich zum Musikerberuf entschieden, ihr Denken schon ordentlich nach gewöhnlicher Menschenart geschult hatten, ohne deshalb von ihrer „Wildheit", besser ihrer Ursprünglichkeit im Fühlen und Denken etwas einzubüßen. So spukt vielleicht auch noch etwas von dem romantischen Kapellmeister Kreisler in dem Brief. Nichtsdestoweniger läßt der Brief über Grundfragen des Musikertums nachdenken, und wir bringen ihn deshalb ungekürzt zum Abdruck. Der Brief lautet:

Mein geehrter junger Freund!

Empfangen Sie zunächst meine herzliche Beglückwünschung zu Ihrer eben so glücklichen als ehrenvollen Rückkehr aus dem Kriege: Sie konnten sich mir mit nichts schöner empfehlen, als daß Sie gerade von dort her sich mir näherten. —

Ihr Entschluß, die Universitätsstudien aufzugeben, um sich dagegen einzig der Musik zu widmen, betrübt mich. In gleicher Weise sind mir die traurigsten Erfahrungen aufgestoßen. Daß uns die Musik mächtiger als alles dünkt, soll uns nicht bestimmen, ausschließlich Musiker zu werden, sondern der Musik überall in unser Leben Eingang zu verschaffen; so wird sie alles veredeln und verschönen, während wir in den allerseltensten Fällen uns selbst wahrhaft schön und edel ausbilden, wenn wir sie zum Beruf erwählen.

Der Tüchtige, Getreue kommt da in eine schlechte Gesellschaft, deren Charakter ich an verschiedenen Orten zur Genüge bezeichnet habe. Schon weiß ich keinen einzigen Musiker, den ich Ihnen zum Umgang und zur Belehrung empfehlen könnte: ich kenne keine Schule, der ich Sie zuweisen möchte. Ein rechter Musiker ist nur zu denken, wenn er als Musiker wild aufwuchs und nichts als Musik kannte: er geigt, bläst oder singt, ist ein rechter Musikant, und — ist er berufen — so wird er dann ein großer Musiker. Aber niemand wird es, der schon zur exakten Ausbildung seines Geistes geschritten ist. Auf diesen wirkt die Musik als eine schöne Berauschung: prägen Sie ihren Geist in Ihr Leben ein, so wird sie Ihre Erlöserin sein; wollen Sie selbst nach ihr greifen, so wird sie Ihre Hölle.

Mir hat das gütige Geschick in meinen gereifteren Jahren einen Sohn beschieden. Er wird dereinst sein Leben frei nach seinen eigenen stärksten Trieben bestimmen: das einzige, was ich über ihn bestimme, ist, daß er etwas ganz populär Nützliches lernt; ich habe mit seiner Mutter verfügt, daß er zur Erlernung des Nötigsten zum Wundarzt angehalten werden solle. Will er Musiker werden, so soll ihm keiner den Lehrer weisen; findet er ihn von selbst, nun — so ist er sein eigener Herr.

Erkennen Sie hieraus, daß ich es ernst mit Ihnen meine und bleiben Sie mir gewogen. Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Richard Wagner.

Triebschen, 17. August 1871.

Französische Musikzeitschriften. In der „Monde musical" setzt H. Woollett seine Betrachtungen über die Vertreter der neufranzösischen Musik fort. Mit aller wünschenswerten Ausführlichkeit, die oft zwar einen allzu anekdotischen Charakter annimmt, beleuchtet er das musikalische Schaffen Henri Rabauds (Nachfolger von Fauré als Direktor des Pariser Konservatoriums) und kennzeichnet ihn als einen, der trotz aller revolutionären Bestrebungen sich doch die Achtung vor der Vergangenheit bewahrt hat (Novemberheft). Eine zweite Betrachtung (Oktoberheft) ist dem berühmten Dirigenten der Concerts Colonne in Paris, einem Schüler C. Francks, Gabriel Pierné, gewidmet. Auch er zählt nicht zu den radikalen Stürmern und Drängern, wie sie sich etwa in den jüngeren Schülern G. Faurés, der „Groupe de Six", uns darbieten.

Wir konnten schon bei einer früheren Gelegenheit darauf hinweisen, daß die Franzosen eine erhöhte Aufmerksamkeit dem musikalischen Erziehungswesen schenken; das bezog sich dort zunächst auf die umfassenden Organisationen ihrer Musikschulen und Konservatorien.

Dagegen scheint nun, wie dies leider auch in Deutschland der Fall ist, die musikalische Bildung in den bürgerlichen Schulen äußerst mangelhaft entwickelt zu sein. Das beweisen zwei Briefe von Pierné und Ch. M. Widor (Ménestrel 45), wobei sich namentlich Widor über den tiefen Stand der allgemein musikalischen Bildung bitter beklagt. Man erkennt dabei sehr richtig die ungeheure Tragweite dieses Mangels, indem man darauf hinweist, daß die Grundlagen für ein gesundes und unbefangenes musikalisches Urteil nur geschaffen werden können durch eine gediegene musikalische Erziehung der Kinder. Das betont mit aller Bestimmtheit auch J. Dalcroze in einem Aufsatz „Kunst und Publikum" (Courier musical 16). Viele Konzertbesucher von heute lassen sich in der Hauptsache leiten durch die Autorität der Zeitungskritik. Und wenn sie sich noch einige Selbständigkeit im Urteil bewahrt haben, lassen sie sich weit mehr fesseln durch die blendende Technik eines Virtuosen als durch den wahren musikalischen Wert des Kunstwerks. Dem großen Publikum, sagt Dalcroze sehr richtig, fehlt die Naivität und Ursprünglichkeit des Erlebnisses beim Anhören eines Kunstwerkes; dieses ist für sie nur ein Amüsement, ein bloßes Kunststück. L. Vuillemin erörtert in einem Aufsatz „Staat und Musik" (Courier musical 19) dasselbe Problem und erklärt dabei ganz offen, daß dem Staat allein die Schuld an dieser Vernachlässigung beizumessen sei, da nur von ihm die entscheidenden Maßnahmen in dieser Sache getroffen werden können. Vor allem macht er dabei geltend, daß — das alte Lied — die andern Künste vom Staat ungleich mehr als die Musik durch Institutionen oder Unterstützungen aller Art begünstigt würden.

E. Combe versucht in einem Aufsatz „Fruchtbarkeit und Genie" (Courier musical 16) das Problem zu lösen, wie es zu erklären sei, daß die großen Genies (etwa Bach, Händel, Mozart gegenüber Beethoven, Wagner) eine so unterschiedliche Fruchtbarkeit in ihrem künstlerischen Schaffen entfalten. Er gelangt dabei zu der Fragestellung, ob Produktivität und Genie in einem direkten Verhältnis stehen, derart, daß sie sich gegenseitig bedingen. Bei der Untersuchung bewegt er sich in der Hauptsache in Vergleichen zwischen den einzelnen Künstlern, von Lassus bis auf die Modernsten; zu einem positiven Resultat gelangt er jedoch nicht. M. E. deshalb nicht, weil er die soziale Stellung der Musiker in den verschiedenen Jahrhunderten nicht berücksichtigt. Man wird hier deutlich eine Grenze ziehen dürfen mit der Französischen Revolution; vor- und nachher nimmt der Künstler einen vollkommen veränderten gesellschaftlichen Rang ein, der auch auf die Art seines Schaffens, auf sein Verhältnis zum Publikum einen grundsätzlichen Einfluß ausübte. Ohne kultur- und sittengeschichtliche Gesichtspunkte in Betracht zu ziehen, wird man dieses Problem wohl kaum an der Wurzel fassen können.

Zum Schluß sei noch eine aktuelle Nachricht aus dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten mitgeteilt (L. Saminsky in Monde musical, Okt.), die darin besteht, daß die amerikanische Damenwelt sich neuerdings mit der Gründung und selbständigen finanziellen Miterhaltung (!) großzügiger Orchester- und Kammermusikvereinigungen beschäftige. Natürlich, wie alles in der Neuen Welt, nicht aus Idealismus, sondern aus Rekordsucht und Sensationslüsternheit.

Dr. Rudolf Gerber

New York. Im Atelier des Bildhauers Cifariello wurde kürzlich ein Riesenstandbild Carusos enthüllt. Caruso ist in vierfacher Lebensgröße dargestellt und steht auf einem Sockel, den die Gestalten der Musen zieren. Dazwischen angebrachte Medaillons tragen die Namen der Opern, in denen Caruso auftrat. Die Statue wird demnächst an ihrem Bestimmungsort in New York aufgestellt werden.

München. Wie uns mitgeteilt wird, wird demnächst in München ein neuer Konzertsaal eröffnet werden, der jungen befähigten Künstlern unentgeltlich zur Verfügung gestellt werden soll. Auch die Kosten für Beleuchtung und Heizung werden von dem Urheber dieser Einrichtung, dem in München lebenden Regierungsbaumeister Felix Bergmann übernommen werden. Mehrere Bildungsvereine haben sich verpflichtet, für jedes Konzert 100 Karten zu ermäßigten Preisen zu erwerben, so daß eine angemessene Zuhörerschaft für jedes Konzert garantiert ist. Dem konzertierenden Künstler soll der Ertrag dieser Karten sowie der aus der Garderobe zur Bestreitung der Druckkosten usw. zur Verfügung gestellt werden. Ein Kuratorium, bestehend aus führenden Fachleuten und aus namhaften Vertretern der Musik, soll eine Sichtung unter den sich meldenden Konzertgebern vornehmen. Selbstverständlich kommen nur deutsche Künstler in Betracht, denen der Saal zur Verfügung gestellt wird. Der Saal selbst ist durch den Umbau einer für diesen Zweck besonders geeigneten Kirche der altkatholischen Gemeinde in München gewonnen worden.

Nach fast fünfjähriger Unterbrechung erscheinen nunmehr in Rußland wieder Bücher über Musik, als deren Verleger die Staatliche Philharmonie verzeichnet ist. Bisher erschien: W. Beljaeff: Glasunoff; Igor Gljeboff: Tschaikowsky; Nic Findeisen: Glinka und Karatygin: Schubert. Letzteres ist die erste Schubert-Biographie in russischer Sprache.

Wien. Die Leiche von Prof. Theodor Leschetizky, des berühmten Wiener Klavierpädagogen, wurde jetzt in Wien in einem Ehrengrab bestattet.

Dresden. Die Eingabe der wirtschaftlichen Vereinigung Deutscher Buchhändler, Leipzig, über die Notlage des deutschen Buch- und Musikalienhandels wurde von dem Prüfungsausschuß des Landtages der Regierung als Material zur Kenntnis überwiesen.

Dessau. Das neue Friedrich-Theater, das an Stelle des durch Feuer zerstörten Theaters in der früheren herzoglichen Reitbahn mit finanzieller Hilfe des ehemals regierenden Hauses ausgebaut worden war, wurde am 1. Februar mit einer Meistersingeraufführung feierlich eröffnet.

In der Ortsgruppe Leipzig der Deutschen Musikgesellschaft hielt Prof. Dr. Hermann Abert einen überaus fesselnden Vortrag über den jungen Mozart, wobei das Hauptgewicht darauf gelegt wurde, zu zeigen, was, bei aller für Mozart so außerordentlich starken künstlerischen Beeinflussung, schon im eigentlichen Wesen Mozarts in den Ansätzen vorhanden war. Der Vortragende stützte dabei seine Ausführungen vor allem auf das von Leopold Mozart für seinen Siebenjährigen angelegte Notenbuch von 1762, das nunmehr in einer vom Vortragenden besorgten, trefflichen und überaus schmucken Ausgabe — bei C. F. W. Siegel in Leipzig — allgemein zugänglich vorliegt und seines allgemein künstlerischen wie speziell biographischen Werts wegen allen Mozartfreunden hoch willkommen sein wird. Von grundsätzlicher Wichtigkeit ist der Nachweis, daß das Notenbuch vor allem norddeutsche Musik enthält, der junge Mozart also nicht, wie man noch vielfach annimmt, in vorzugsweise lokalen Musikverhältnissen aufwuchs.

Bochum. Zu einem Konzertskandal kam es anläßlich eines zeitgenössischen Konzerts (Rudolf Schulz-Dornburgs), indem das Publikum die 32 Variationen über ein achttaktiges Thema von Schulhoff, deren Wiedergabe der Komponist selbst leitete, durch lautes Pfuirufen, Zischen und Pfeifen einmütig ablehnte. — Daß das Publikum allmählich immer mehr zur Selbsthilfe greift, ist durchaus zu begrüßen.

Hamborn. Im Dezember wurde das 1500 Hörern Raum bietende sogenannte Große Haus der Vereinigten Hamborner Stadttheater eröffnet.

Notizen

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Bauer Jakob", Oper von Oskar Nedbal (Brünn).

„Ciottolino", Oper von Luigi Ferrari-Trescate (Alexandria).

„Hagoroma", Oper von Georges Migot (Monte-Carlo).

„Isabella et Pantalon", komische Oper von Roland Manuel (Paris, Trianontheater).

„Der Fächer", Oper von Ernst Kunz (Basel, Stadttheater).

„Die Komödie der Irrungen" von Shakespeare, Bühnenmusik von Hans Jelmolis (Zürich, Schauspielhaus).

„Rumpelstilzchen", Weihnachtsmärchenspiel von Alois Buhl, Musik von Markus Koch (München).

KONZERTWERKE

Cellokonzert von Curt Atterberg (Berlin, Hans Bottermund).

Thema mit Variationen für Klavier und Orchester von Celestin Rypl (Dessau).

I. (Frühlings-) Sinfonie, Drei Klavierstücke, Kantate „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes" für fünf Stimmen und 21 Instrumente von Darius Milhaud (Paris).

Klavierballaden op. 29 und 32 von E. R. Blanchet (Berlin, Th. Demetriescu).

Variationen über ein eigenes Thema op. 8 von Ilse Fromm-Michaels (Berlin, Tonkünstlerverein).

Suite op. 17 von Ernst Roters (ebenda).

Violinsonate op. 39 von Heinrich Pestalozzi (ebenda).

Vier Stücke für Flöte und Klavier von Sigfrid Karg-Elert (ebenda).

„Die Macht des Liedes", Sinfonie für Männerchor, Sopransolo, Orchester und Orgel von Karl Kämpf (Dortmund, Männergesangverein).

Sinfonie von Arnold Bax (London, Sinfonieorchester).

Streichquartett von Lialios (Leipzig, Schachtebeck-Quartett).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Fünfte Sinfonie von Ewald Straesser (Köln, 7. Gürzenich-Konzert).

„Flauto solo", musikalisches Lustspiel in 1 Akt von Eugène d'Albert (Berlin, Deutsches Opernhaus).

„Ein Walzer", Oper von Oskar Ulmer (Zürich, Stadttheater).

„Meister Guido", Oper von Hermann Noetzel (ebenda).

„Die verstellte Einfalt", Oper von W. A. Mozart (Baden-Baden, Kurhaus).

„Der Messias", Oratorium von Händel (Zeitz, Michaeliskirche unter Kurt Barth und der Singakademie).

Sonate G-Moll op. 26 für Klavier und Violine von S. Bortkiewicz (Berlin, Hochschule für Musik).

„E. T. A. Hoffmann", eine phantastische Ouvertüre von Otto Besch (Berlin, Paul Scheinpflug).

Orchesterstücke aus „Das Nusch-Nuschi" von Paul Hindemith (ebenda).

Musikfeste und Festspiele

Düsseldorf. Das 93. Niederrheinische Musikfest, das der Städtische Musikverein veranstaltet, wird vom 29. Juni bis 4. Juli 1923 stattfinden. Die Vorbereitung und Leitung des Festes liegt in den Händen Carl Panzners.

Biarritz. Unter Mitwirkung des Komponisten veranstaltete die „Société Charles Bordes" ein Vincent-d'Indy-Fest, bei dem der Chor „Sur la mer", „Le Lied" für Cello, Klavierstücke, das B-Dur-Trio und die „Chants de terrois" für Klavier zu 4 Händen zur Aufführung kamen.

Meiningen. Anläßlich des 50. Geburtstages Max Regers findet in Meiningen am Sonnabend, den 24., und Sonntag, den 25. Februar d. J. ein Max-Reger-Fest mit Vokal- und Instrumentalwerken des Meisters statt. Vorgesehen ist ein Kirchenkonzert am Abend des ersten, ein Kammerkonzert am Vormittag und ein Orchesterkonzert am Abend des zweiten Festtages. Ausführende sind namhafte auswärtige und einheimische Solisten, die sehr verstärkte Meininger Landeskapelle und der ebenfalls erheblich verstärkte „Singverein" des Festortes. Als Festdirigent wirkt der Leiter der Meininger Landeskapelle, Kapellmeister Peter Schmitz. Für Wohnungen (auch unentgeltliche) in Gasthöfen und Bürgerhäusern ist gesorgt. Anmeldungen unter Angabe etwaiger Wünsche sind zu richten an die Stadtverwaltung.

Halle a. S. Das demnächst in Halle stattfindende Max-Reger-Fest umfaßt folgendes Programm: 2. Februar: Vortrag Prof. Dr. Scherings über Max Regers Bedeutung; 4. Morgenmusik von Dr. H. J. Moser und Kapellmeister Felix Wolfes (Regerlieder); 5. Kammermusik des Klingler-Quartetts; 17. Kirchenkonzert in der Marktkirche und Sinfoniekonzert im Stadttheater (Hiller-Variationen, An die Hoffnung, Der 100. Psalm). Die Leitung des letzten Konzertes liegt in den Händen von Dr. Georg Göhler und Prof. Alfred Rahlwes. Den Chor wird die Robert Franz-Singakademie stellen.

Musik im Ausland

London. Bei der Wiedereröffnung der Conventgarden-Oper gelangte Humperdincks „Hänsel und Gretel“ mit größtem Erfolg zur Aufführung.

Lima. Die deutsche Salvati-Operngesellschaft, bestehend aus 50 Personen unter Leitung Gustav Bluhms gastiert zur Zeit in Lima (Peru). Auch in Habanna soll ein Gastspiel stattfinden. Vor ihrer Heimkehr wird die Gesellschaft alle großen Städte Mittel- und Südamerikas besuchen.

Paris. César Francks hundertster Geburtstag wurde hier festlich begangen. So widmete das „Orchestre du Conservatoire“ dem Meister ein vollständiges Sinfoniekonzert mit der D-Moll-Sinfonie, „Psyche“ und einer Arie aus der „Rédemption“. Auch „Colonne“ und „Pasdeloup“ folgten mit nur Franckschen Werken auf ihren Programmen. Die „Béatitudes“ wurden wiederholt aufgeführt, und auch die Zeitungen brachten lange Artikel zu Ehren des Komponisten. — An der großen Oper kam Rameaus „Castor und Pollux“ in der historisch getreuen Inszenierung des 18. Jahrhunderts zur Aufführung. — In dem Concert Lamoureux kamen Teile der Musik Florent Schmitts zu Shakespeares Antonius und Kleopatra zum erstenmal im Konzertsaal zu Gehör.

In Taranto (Tarent, Unteritalien) wurde eine Gemeinde zu Ehren Tommaso Traettas gegründet. Die folgenden italienischen Opern erleben in diesem Winter noch ihre Uraufführung in Italien: Giuditta von Luigi Gazzotti, Débora e Joèle von Pizzetti, Le monacelle della fontana von Mulé, La tempesta von Lethuada. La grazia von Michetti.

Von Gesellschaften und Vereinen

Wiesbaden. Der um das Musikleben Wiesbadens hochverdiente Wiesbadener Cäcilienverein beging kürzlich die Feier seines 75jährigen Bestehens.

Persönliches

Am 4. Dezember starb fast 76 Jahre alt der Kgl. Kammermusiker a. D. Bruno Wendel, der über 30 Jahre der früheren Kgl. Kapelle in Berlin als Cellist angehörte. In den achtziger und neunziger Jahren konzertierte er mit der Papendikschen Kammermusikvereinigung viel in Berlin und unternahm mit diesem Ensemble größere Kunstreisen. Durch seine gründliche Kenntnis alter Streichinstrumente war er weiten Kreisen besonders bekannt.

Berta Pester-Prosky, die ehemalige Primadonna der Kölner Oper, in den neunziger Jahren eine der bedeutendsten Darstellerinnen als Isolde, Senta, Fidelio, Ortrud, starb in Krefeld. Nach langen Jahren einer glänzenden Bühnenlaufbahn geriet sie nach dem Tode ihres Gatten, des ehemaligen Direktors des Stadttheaters Krefeld, in Not, so daß sie zeitweise ihre Zuflucht zum Varieté nehmen mußte.

Heinrich Barth, der bekannte Pianist und Pädagoge verschied im Alter von 75 Jahren. Barth spielte im früheren Berliner Musikleben eine bedeutende Rolle, vor allem als vorzüglicher Kammermusikspieler in dem Trio mit de Ahna, später mit E. Wirth und Hausmann.

Emanuel Wirth, Professor a. D. an der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik in Charlottenburg, starb im Alter von 80 Jahren. Mit ihm starb das letzte Mitglied des berühmten Joachim-Quartetts.

Vincenz Reifner, ein Schüler Cyrill Kistlers, starb in Dresden.

In Rom ist am 14. November 1922 Stanislav Faliti, ehemals Direktor der musikalischen Akademie der Santa Caecilia, gestorben.

Josef Schwartz, der Leiter des Kölner Männergesangvereins, wurde vom Papst wegen seiner Verdienste um die Musik zum Ritter des St.-Gregorius-Ordens ernannt.

Willy Grotrian Steinweg wurde für seine Verdienste um die Entwicklung des deutschen Klavierbaues von der technischen Hochschule in Braunschweig zum Dr. Ing. h. c. ernannt.

Richard Strauß wurde einstimmig an Stelle des bisherigen Präsidenten der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde berufen.

Arthur Honnegger hat zu „Liluli“ von Romain Rolland und zur „Antigone“ von Jean Cocteau die Bühnenmusik geschrieben.

Franz v. Hoesslin, der erste Kapellmeister der Großen Volksoper in Berlin, wird am Kgl. Theater Madrid je drei Meistersinger- und Tristan-Aufführungen dirigieren.

Emmy Streng, die hochdramatische Sängerin an der Leipziger Oper, wurde für eine Reihe von Gastspielen in Wagnerschen Opern nach Lissabon eingeladen.

Friedrich Eberle, ein in Hamburger Kreisen bestens bekannter Komponist und Dichter, dessen Lieder ehedem viel gesungen wurden, feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag.

Hans Koessler, Professor an der Hochschule für Musik in Budapest, der sich um die Musik in Ungarn bedeutendste Verdienste erworben hat, vollendete sein 70. Lebensjahr.

Johannes Bartz, der sich um die Verbreitung deutscher Kunst in Rußland sehr verdient gemacht hat, beging am 19. Januar seinen 75. Geburtstag. 1872 bis 1914 war er Organist an St. Peter-Paul in Moskau und Leiter des Moskauer Männergesangvereins. Der „Pommernbund zur Förderung heimatlicher Kunst und Art“ überreichte dem Künstler eine Ehrengabe.

Carl Böhm, der Organist an der St. Leonhardskirche in Nürnberg, wurde ab 1. Januar 1923 zum Kantor und Organisten an St. Sebald gewählt.

BERUFUNGEN

Martin Abendroth, der erste Baß am Staatstheater in Wiesbaden, ist nach erfolgreichen Gastspielen in gleicher Eigenschaft der Staatsoper in Berlin verpflichtet worden. Bis zum Ablauf seines Wiesbadener Vertrages wird er in Berlin gastweise tätig sein. Der Künstler erfreut sich auch als Oratoriensänger eines guten Rufes.

Cornelis Bronsgeest wurde als künstlerischer Beirat an die Nationaloper in Holland berufen. Er wird dort auch als Sänger auftreten. Oskar Daniel wurde an die Hochschule für Musik in Berlin als Professor und Leiter einer Gesangsklasse berufen.

Kammersängerin Elisa Stünzner ist auf weitere drei Jahre für die Dresdner Staatsoper verpflichtet worden.

Konzertnachrichten

Tilsit. Die Tilsiter Erstaufführung von Pfitzners „Kantate von deutscher Seele“ hat nunmehr durch den Tilsiter Oratorienverein unter Leitung seines Dirigenten Hugo Hartung stattgefunden. Der Oratorienverein hat sich durch diese Aufführung von kulturpolitischer Bedeutung besondere Verdienste erworben.

Leipzig. Zum Besten der Nikisch-Weihestätte veranstaltete das Gewandhausorchester im Verein mit der Gewandhauskonzertdirektion ein Konzert unter Leitung von Wilhelm Furtwängler mit Werken von Wagner und Beethoven.

Duisburg. Der „Rheinische Madrigalchor“ (Leiter Prof. Walter Josephson) hatte auf einer Konzertreise durch Süddeutschland große Erfolge. In allen Städten fanden die rheinischen Sänger freudigste Aufnahme. Der Chor wurde für das nächste Jahr wieder zu einer Reise verpflichtet.

Dresden. Mit dem erst kurze Zeit bestehenden Akademischen Orchester veranstaltete der Ausschuß für geistige Interessen der Studentenschaft der Technischen Hochschule unlängst einen ausschließlich Joh. Seb. Bach gewidmeten Abend, dessen Vortragsordnung nahezu alle Schaffensgebiete des Meisters umfaßte. Das treffliche Studenten-Orchester, das mit einem der Brandenburger Konzerte eine bemerkenswerte Probe seiner Leistungsfähigkeit geboten, vereinigte sich am Schlusse mit dem Studentenchor zu einer prächtig gelungenen Wiedergabe der Kantate: „Erschallet, ihr Lieder“. Kapellmeister Erich Schneider, der beide Musikvereinigungen ins Leben rief, bewährte sich an dem Abend von neuem als der Dirigent von erzieherischen Fähigkeiten, Schwung und guter stilistischer Einfühlung, als der er sich auch in den Veranstaltungen des von ihm geleiteten Mozart-Orchesters gezeigt hat. Wie denn diesem ein neuerdings bemerkbar werdender Aufschwung des Mozart-Vereins zu danken ist. C. S.

Verschiedene Mitteilungen

Die Kölner Mezzosopranistin Tiny Debüser, bekannt durch ihre ausgedehnten Konzertreisen mit Hans Pfitzner, sang vor kurzem in Koburg, Heilbronn, Pforzheim, Berlin und Prag, an letzteren Orten Paul Hindemiths Kammerzyklus „Die junge Magd“, außerdem in Aschaffenburg und Mannheim neue Lieder von Joseph Haas, überall von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert.

Aus Åbo (Finnland) ging uns gerade nach Redaktionsschluß folgendes Schreiben zu, das wir jedoch sofort veröffentlichen möchten:

„Dem hiesigen Finnischen Männergesangverein Laulun Ystävät, in Åbo, gereicht es zur besonderen Freude, den gleichgesinnten Gesang- und Musikfreunden in ihrer Notlage durch folgenden kleinen Beitrag, Rmk. 50000.—, zu unterstützen, und bitten wir Sie, die genannte Summe der Robert-Schumann-Stiftung in Leipzig zu überreichen.

Hochachtungsvoll Laulun Ystävät
i. A. K. V. Valli.

Geschäftliche Mitteilungen

Musikalische Rundschau betreffend. Hierdurch teilen wir unseren Lesern mit, daß die Musikalische Rundschau wegen der unvorhergesehenen enormen Preissteigerung der Druck- und Papierkosten vorläufig nicht erscheinen kann. Um wenigstens die wichtigsten Berichte nicht veralten zu lassen, werden wir sie auszugsweise in der Zeitschrift allmählich zur Veröffentlichung bringen. Mit den übrigen Berichterstattern werden wir persönlich Fühlung nehmen.

Beim Übergang vom Bezug der Z. f. M. unter Streifband direkt vom Verlag zum Postabonnement bitten wir um kurze Benachrichtigung, weil sonst durch unseren weiteren Versand (evtl. unter Nachnahme) bedeutende Portospesen entstehen. — Da ferner vielen Nachnahmesendungen unerwünscht, oftmals aber nicht zu umgehen sind, empfehlen wir den direkten Beziehern, einen größeren Betrag in runder Summe einzusenden, von dem die jeweiligen Kosten abgeschrieben werden.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 4, erscheint am Sonnabend, den 17. Februar 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 4 — *Leipzig, Sonnabend, den 17. Februar* — 2. Februarheft 1923

AUS DEM INHALT: G. Seywald: Felix Draeseke / R. Hernried: Ein grundlegendes Werk über Harmonik / F. v. Lepel: Eine interessante Neubearbeitung von Glucks „Iphigenie auf Tauris" / R. Hernried: Internationale Musiktage in Ludwigshafen / A. Hollaender: Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches / Aus dem Leipziger Musikleben / Unterredung mit Kapellmeister O. Fried über russische Musikverhältnisse / Offener Brief an Max Hesses Verlag, Berlin

Musikalische Gedenktage

16. 1776 Giuseppe Tartini † in Padua — 1847 Philipp Scharwenka * in Samter (Posen) — 1886 Louis Köhler † in Königsberg (Pr.) / **18.** 1652 Gregorio Allegri † in Rom / **19.** 1605 Oratio Vecchi † in Modena — 1743 Luigi Boccherini * in Lucca — 1830 Wilhelm Tappert * in Ober-Thomaswaldau (Schlesien). — 1841 Felix Pedrell * in Tortosa — 1865 Ferdinand Loewe * in Wien / **20.** 1791 Carl Czerny * in Wien — 1911 Nicolai von Wilm † in Wiesbaden / **21.** 1801 Johann Wenzeslaus Kalliwoda * in Prag — 1810 Frédéric François Chopin * in Zelazowa Wola bei Warschau — 1817 Niels Wilhelm Gade * in Kopenhagen — 1903 **Hugo Wolf** † in Wien / **23.** 1685 Georg Friedrich Händel * in Halle a. S. — 1823 **Adolf Kullak** * in Meseritz / **24.** 1771 Johann Baptist Cramer * in Mannheim — 1895 Ignaz Lachner † in Hannover / **25.** 1840 Alexis Hollaender * in Ratibor / **26.** 1913 **Felix August Bernhard Draeseke** † in Dresden / **27.** 1759 Johann Karl Friedrich Rellstab * in Berlin — 1887 Alexander Borodin † in Petersburg / **29.** 1792 Giochino Antonio Rossini * in Pesaro

Felix Draeseke

Zum 10. Todestag am 26. Februar

Von Georg Seywald / Mainburg

Eine der markantesten Persönlichkeiten der neueren Musikgeschichte ist unzweifelhaft der große Dresdener Meister Felix Draeseke (geboren am 7. Oktober 1835 in Koburg). Zu seinen Lebzeiten war er eine viel bewunderte, viel befehdete und wenig geliebte Erscheinung. Heute ist es still um ihn geworden, unheimlich still, zum Schaden seines Schaffens und zum innigsten Bedauern der Freunde urgesunder, deutscher Kunst. — Draesekes Werke erklingen fast nirgends mehr in deutschen Landen. Seine Opern sind von den Spielplänen der Theater verschwunden, seinen Kammermusikwerken begegnet man im Konzertsaal nicht mehr und ebensowenig seinen Liedern, seine tiefempfundenen Kirchenkompositionen — es sei nur an die herrliche Fis-Moll-Messe, an das gewaltige H-Moll-Requiem, an das innige Adventslied und an das ergreifende fünfstimmige Vokal-Requiem (Manuskript) erinnert — schlummern, an seinem sinfonischen Schaffen gehen die Orchesterleiter mit wenigen Ausnahmen, wie meist Nikisch, der immer wieder die „Tragica" aufführte, achtlos vorüber; beschämend ist weiterhin die Tatsache, daß man Draesekes gewaltigstes Werk, das Mysterium „Christus", totschweigt und keiner unserer leistungsfähigen Chöre sich an die Aufführung dieser grandiosen Schöpfung wagt.

Es wird der Anschein erweckt, als hätte sich Draeseke umsonst für das Idol seiner Kunst geopfert, als wären seine Werke für die Nachwelt verloren, als wäre der Versuch einer Neubelebung des öffentlichen Interesses an ihnen nutzlose Kraftvergeudung. Doch der Schein trügt, und wer sich die Mühe, in Draesekes Art einzudringen, nicht gereuen läßt, der wird erkennen, daß ein Großer und Eigener, eine warm- und vollblütige Dichternatur und ein tiefsinnender Philosoph aus den Werken spricht und die überwiegende Mehrzahl von ihnen dem Sturm der Zeit widerstehen wird, indem ihr Wert trotz aller neuen Strömungen bestehen bleibt und sie in einer ruhigeren und objektiveren Zukunft, als es die Gegenwart ist, zweifellos wieder einen Ehrenplatz einnehmen werden.

Um die Unhaltbarkeit der Widerstände, die sich einem Eindringen Draesekes in die breitere Öffentlichkeit bisher entgegenstemmten, zu erfassen, darf

man es allerdings nicht machen wie der Schriftleiter einer angesehenen deutschen Musikzeitung, der sich zu einem objektiven Urteil über Draeseke für befähigt erklärte, weil er von ihm „fast gar keine Note kennt“. Eine ruhig abwägende Wertung verbürgen: Studium des Meisters und die kritische Beleuchtung der Ansichten seiner Gegner. Darum sei dieser Weg auch in unserer Skizze eingeschlagen.

Welcher Schule, welchem Lager ist Draeseke zuzuteilen? Schon diese Frage kann einen engherzigen Beurteiler in Verlegenheit bringen. Seine ersten Lehrer waren Hauptmann und Rietz (Leipziger Konservatorium), denen er die gründliche Beherrschung des kompositorischen Handwerks nebst dem innigen Verwachsen mit der Ideen- und Formenwelt der Klassiker und Romantiker verdankte. Doch trieb es den jungen Feuergeist mit elementarer Naturgewalt aus den erstarrten Armen der „geheiligten Leipziger Tradition“; er wurde ein Freund Bülows und ein glühender Verehrer Liszts und Wagners. Dem berückenden Zauber, den diese neue Tonsprache ausstrahlte, gab er sich rückhaltlos hin, er kämpfte für sie mit der Zähigkeit seines festen, schroffen Charakters in Schrift („Neue Zeitschrift für Musik“) und Tat (Klaviersonate op. 6 — ein Werk, dem der Zahn der Zeit nichts anzuhaben vermag — sinfonische Dichtungen „Frithjof“, „Julius Cäsar“, Musik zur „Hermannsschlacht“ usw.). Doch war er nie ein rücksichtsloser Formenzertrümmerer, wovor ihn ein nie wankender Glaube an die klassische Form und ein grübelndes Versenken in die Formprobleme bewahrte.

Gewiß, sowohl Wagner wie Liszt verdankte Draeseke neue, kräftige künstlerische Impulse, die sich am stärksten in seinen Bühnenwerken auswirken. Doch wurde er keineswegs ein blinder Mitläufer und Nachbeter. Ebensowenig stürmte er über das Ziel dieser beiden Meister hinaus, wie er auch nicht in ihrer Anschauungs- und Denkweise befangen blieb. Gerade Wagner war es, der ihn wieder zu den Klassikern, besonders zu Beethoven, bewundernd aufschauen lehrte, indem er ihm den poetischen Gehalt, den melodischen Reichtum und die daraus resultierende feste Formgebung der „Neun Sinfonien“ aufwies. Nunmehr hatte sich Draeseke gefunden. Er legte sein künstlerisches Credo ab, dahin lautend: „Nirgends die Zeit zu verleugnen, nur diese zum Ausdruck zu bringen mit freudiger Benützung der uns zu Gebote stehenden Kunstmittel, seien sie harmonischer, rhythmischer und instrumentaler Art, aber all das unter möglichster Anlehnung an das klassische Muster.“

So erstand der große Sinfoniker Draeseke, von dessen eigenwertiger Größe seine vier Sinfonien — 1. G-Dur (1868—1872), 2. F-Dur (1875 bis 1876), 3. C-Moll „Tragica“ (1886), 4. „Comica“ (1912) — beredtes Zeugnis ablegen. Glänzende Erfindung, reich sprudelnde Phantasie, vollendete Beherrschung der Faktur (moderne Harmonik, Rhythmik und Instrumentation), eine starke melodische Begabung, deren frischeste Eingebungen demselben Boden wie das schlicht innige Volkslied entsprangen, verbunden mit persönlichem Gehalte, standen dem Meister beim Schaffen dieser Werke zur Seite. Sie haben die Feuerprobe durch Aufführungen glänzend bestanden. Über die „Tragica“, dem bedeutendsten Werke, existiert eine hochstehende Analyse aus der Feder Kretzschmars, im Führer durch den Konzertsaal. Die Sinfonie gehörte ferner zu den Werken, die ein Nikisch immer wieder im Leipziger Gewandhaus mit großem Erfolg zur Aufführung brachte.

Wir sind damit unversehens vorausgeeilt, indem wir den künstlerischen Werdegang Draesekes kurz zeichneten: Er kam von den Klassikern, schritt durch die „Neudeutschen“, sammelte dort neue künstlerische Eindrücke, verband sie mit seiner starken Individualität und brachte die im dämonischen Feuer des eigenen Geistes geläuterten Ideen unter selbständiger Weiterbildung und künstlerischer Ausbeutung der klassischen Form zum Ausdruck. —

Draesekes Musik ist urgesund und kerndeutsch, rein expressionistisch, wie jede echte Kunst, indem der künstlerische Stoff Mittel zum Zweck eines persönlichen Ausdrucks und dieser wiederum Mittel zum Zweck eines allgemeinen, ewigen Ausdruckes wird. Dem Urquell der deutschen Musik, dem melodischen Typus des deutschen Volksliedes, steht Draeseke innerlich nahe und verdankt ihm seine freundlichsten Eingebungen.

Von Freund und Feind wurde jederzeit Draesekes kontrapunktische Meisterschaft anerkannt. Allerdings blieb dem Meister auch der Vorwurf nicht erspart — man hört ihn heute noch —, daß seine Polyphonie schulmeisterlich trocken, akademisch gedanken- und gefühlsarm, nie Polyphonie um ihrer selbst willen sei, die Anmut und Leichtigkeit des Ausdruckes und das unmittelbar den Hörer Packende fehle. Wären diese Einwände wirklich begründet, so wären damit auch die Widerstände gegen Draeseke zum Teil künstlerisch berechtigt. Doch ist kaum jemals ein unsinnigerer Einwurf erhoben worden, ein Vorwurf, den man gerne in die Worte „sinnlich trocken“ kleidete. Draeseke war alles eher wie ein Verleugner gesunder Sinnlichkeit, wie er auch nicht — wie z. B. Liszt in seinen Kirchenkompositionen — mit einem blutlosen Asketentum liebäugelte. In Draeseke, der keineswegs eine Kämpfernatur war, die um neue unerhört kühne Ideale rang, tritt uns hingegen eine scharfgemeißelte Kraftgestalt entgegen. Seine Kräfte — einer willensstarken, sittlich freien, stolzen Herrennatur entspringend — maßen sich

an der Größe Beethovens und ganz besonders Bachs. Mit diesen beiden Meistern zeigt er wirkliche Geistesverwandtschaft. Aus diesem Kraftbewußtsein heraus wurde er zum Polyphoniker, den zu bewundern man ebensowenig müde wird wie die überwältigenden gotischen Bauten. Denn bei beiden ist es ein ähnlicher Schöpferwille: Aus dem Universum kommende, dem Universum zustrebende Kraft. Draeseke ist in seiner Kammermusik (besonders in dem Cis-Moll-Quartett), stellenweise auch in seiner Sinfonik (letzter Satz der „Tragica"), ganz besonders aber in seinen Chorwerken dem Ideal der Bachschen Polyphonie wie kaum ein zweiter nahe gekommen, indem über jeder einzelnen Stimme in vollendeter Weise die Fülle melodischer Reichgestaltung ausgegossen ruht.

Draesekes dramatische Schlag- und Leuchtkraft entwächst dem Boden seiner bis ins Letzte und Feinste beseelten Polyphonie, aus der auch seine reiche und kühne Harmonik erblüht, wie sie ferner nicht ohne wohltuenden Einfluß auf seine Instrumentation geblieben ist.

„Trocken" ist Draeseke nicht; viel eher dagegen erscheint der Einwand der zu großen Überladung und — dadurch bedingt — der sehr erschwerten Eingänglichkeit berechtigt. Der Verfasser gibt selbst zu, daß er, da er erstmals die „Tragica" und den „Christus" durchnahm, oft im künstlerischen Genuß im obigen Sinne getrübt wurde; er suchte aber die Gründe hierfür nicht in Draesekes Art, sondern in seinem durch die „modernste" Musik zur Unnatur verbildeten Geschmack, mit anderen Worten gesagt, er riß das Kleid der Gewöhnung ab und gab sich unter straffster Konzentration dem Zauber der Draesekeschen Tonsprache hin. Und nun ging es auf einmal so leicht und mühelos. Es erschlossen sich die dramatische Wucht, die einfache lineare Größe, die in wunderbarer Plastik vorgetragene poetische Idee, die weitgespannte Melodik, der tiefe sittliche Ernst, der innig fromme Mystizismus und der nie versiegende Humor.

Das „Emporwachsen aus Bach" bezeugen am deutlichsten die Kirchenkompositionen und der „Christus", wie sie umgekehrt die innerliche Entfremdung, die zwischen Liszt-Draeseke*) stets bestand, aufdecken. Daß sie auch Einflüsse des gregorianischen Chorals, den Draeseke sehr genau kannte und hochstellte, aufweisen, sei nebenbei immerhin bemerkt.

Gewiß, nicht in allen seinen Kompositionen hat Draeseke die höchste künstlerische Meisterschaft, die von Kunstwerken, welche die Zeiten überdauern wollen, gefordert werden muß, erreicht; doch hat er eine stattliche Anzahl vollendeter Arbeiten hinterlassen, die auch nach einem Jahrhundert ihre eigenwertige Größe behaupten werden. Wir denken dabei in erster Linie an seinen „Christus" (— über welchen der hochbegabte Kistler begeistert an den Komponisten schrieb: „Liszt schrieb einen ‚katholischen', Kiel einen ‚protestantischen', Rubinstein einen ‚jüdischen' Christus. Sie aber haben den kulturellen, den historischen Christus, den Christus der Menschheit geschrieben und das ist Ihr kolossales Verdienst!" —), an seine Opern „Herrat" und „Gudrun", an seine Klaviersonate und sonstige Klaviermusik, an sein Cis-Moll-Streichquartett, einem der reifsten Erzeugnisse moderner Kammermusik, an seine schon früher angeführten Kirchenkompositionen, an seine gehaltvollen Lieder und vor allem an seine vier Sinfonien, aus denen wir wiederum ganz besonders die „Zweite" und die „Tragica" hervorheben möchten. Der ersteren sei auch eine besondere Betrachtung gewidmet, zumal Nikisch noch im Sinne hatte, sie zur Aufführung zu bringen. Vielleicht übernimmt sein Nachfolger gerade auch dieses Erbe seines Vorgängers.



Felix Draeseke
geb. 7. Okt. 1835 zu Koburg, gest. 26. Febr. 1913 in Dessau
Nach einem Gemälde von Prof. Rob. Sterl / Mit freundlicher Genehmigung des Verlags Fr. Kistner, Leipzig

Einleitend wurde schon erwähnt, daß Draeseke durch Bach und Beethoven geschritten sei. An diesen Meistern hat er sich gemessen. Sein inneres Verhältnis zu Bach brauchen wir nicht mehr weiter zu berühren, dagegen sein Erfassen Beethovens. Formprobleme bietet die F-Dur-Sinfonie keine. Draeseke übernimmt hier die von Beethoven sanktionierte Form und haucht ihr neues Leben ein, indem er den Schwerpunkt des künstlerischen Zeugungsprozesses in das lineare Geschehen, in das Auswirken seiner elementaren Polyphonie verlegt. Nirgends tauchen deshalb auch nur Spuren eines Kampfes

*) Liszt: Renaissance-Mensch; Draeseke: Mensch der Gotik!

zwischen Form und Inhalt (Phantasie) auf, sondern es herrscht ein harmonischer Ausgleich zwischen diesen beiden Instanzen. Alle vier Sätze beweisen, daß der Komponist restlos über der Sache stand und jedes improvisatorische Element ausschaltete.

Inhaltlich führt die Sinfonie über Eroika und Pastorale zum Hymnus der Freude. Draeseke hat in ihr die Eindrücke niedergelegt, die er vom deutsch-französischen Krieg (1870/71) empfangen hat.

I. Allegro con moto.

Trotzig stolz sammelt sich das deutsche Volk im Gefühl heimatlicher Stärke. (Vordersatz des in Jugendfrische erstrahlenden Hauptthemas.) Die Führer mahnen zu sittlichem Ernst — Nachsatz des Hauptgedankens, in gesanglicher Breite dahinströmend. Das sinfonische Verbindungsmaterial wird dem Vordersatz entnommen (A1). In einem harmonischen Wirbelsturm jagt es der Dominante zu. — Pastorale Klänge der Solo-Hoboe rufen das Idyll der Heimat wach (II. Thema). Die Stärke eines Volkes ruht in der Liebe zum Mutterland, welch alte Wahrheit, die manchem Modernen als abgestandene Weisheit gilt, Draeseke in tiefsinniger Weise zum Ausdruck bringt. Die Größe der Heimat, glühende Liebe zur Heimat beseelten das deutsche Volk. Sie sind auch die Schwingen, welche Draeseke trugen. Ein Schlachtenbild zu entrollen, versagt sich der Meister, gottlob! Er entnimmt dem historischen Geschehen den sittlichen Kern, die zeitlose Idee. Das Ringen ist heiß, die Kräfte ermatten: die Heimat spendet erfrischenden Tau. Die in dieser Hinsicht hinreißendste Episode findet sich in der Schlußkoda (Partitur St. 48): Nach einer überraschenden B-Moll-Wendung taucht das II. Thema in ätherisch-verschwebender Ges-Dur-Beleuchtung auf. Der visionäre Charakter dieser Stelle wird wesentlich erhöht durch das Festhalten der Quinte (Des) als „Grundschwebeton“ in den Bratschen und Horn.

Das Ringen hat ein Ende, die Kräfte sind gestählt! Den Toten ein Klagelied! Eine der ergreifendsten Totenklagen der sinfonischen Literatur!

II. Allegretto marciale (D-Moll).

Was willst du dich erkühnen und die schaurigen Rhythmen der geteilten Celli, den langgezogenen, schmerzerfüllten Akzent (im Umfang von Grundton-Terz) der zweiten Violinen, die breite, langsam emporwachsende thematische Entwicklung (von den Bratschen begonnen), welche dann ihre ganze Pracht in einer überreichen, warm hinströmenden Melodik entfaltet, in der immer neue, gewaltige Eingebungen — organisch aus dem Vorausgehenden sich entwickelnd — die früheren zu überbieten scheinen, die geisterhafte Beschwörung des Heldenbildes, dessen Größe unmittelbar bezwingt, den instrumentalen Zauber einer bis ins Tiefste beseelten Orchestersprache — was willst du dich erkühnen, diese überwältigenden Schönheiten in Worte zu fassen!

III. Allegro comodo (Menuett).

Der Satz weist mit seinem straffen Rhythmus echten Menuettcharakter auf. Man kann an ein Soldatenspiel unter der Dorflinde denken. Die heimgekehrten Krieger erzählen ihren Schönen von ihren Taten, und im Trio schlingt die Jugend einen anmutsvollen im doppelten Kontrapunkt gehaltenen Reigen. Heiterer Friede ruht über dem Ganzen. Die Melodie erinnert an das Idyllmotiv des I. Satzes. Den ganzen Zwischensatz durchzieht wie ein goldener Faden ein nachhallendes a. Die Poltergeister kommen wieder. Wie ein müd verglimmender Stern taucht das anmutsvolle Triothema nochmals auf (solistische Behandlung der Holzbläser). Nach schelmisch hinhuschendem Streicherpizzikato eine derb komische Generalpause — die „Schönen“ sind entflohen und haben die Werber in dunkler Nacht zurückgelassen. So stürmen auch diese lärmend und grollend dem Heim zu. Der Satz bricht in unwirsch auffahrendem Presto jäh ab.

IV. Presto leggiero.

Heiterer Friede! Sorgloses Müssen! Aufbauende Kräfte! Erstehende Kultur! Und alles verklären sonniger Humor (köstliche Fuge), sichere Landerkennung und trotziger Besitzerwille. Das Thema zeigt volkstümliche Anklänge.

Gerade in diesem Stück sprüht das herrlich leuchtende Auge Draesekes unübersehbare, bedeutungsvolle Geistesblitze. Es sei nur kurz hingewiesen auf die den Fagotten und Cellis zugeteilte chromatische Welle, welche die Coda einleitet, allen Widerstand zunichte macht und sich nach einem tosenden, freudetrunknen Wirbeltanz einem weithallenden Jauchzen der Verzückung hingibt.
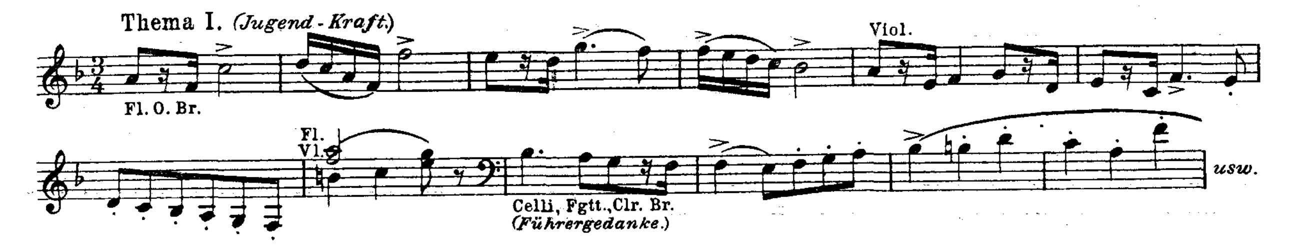
Müßig und unnütz wäre ein Streit, ob das Werk in die Zukunft weist. Draeseke — lebte er noch — würde selbst eine derartige Frage kurz abtun. Nicht die Gefühle des abenteuerlustigen Entdeckers, sondern des sicher besitzenden Erben bewegten den Meister. „Was du geerbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen!“
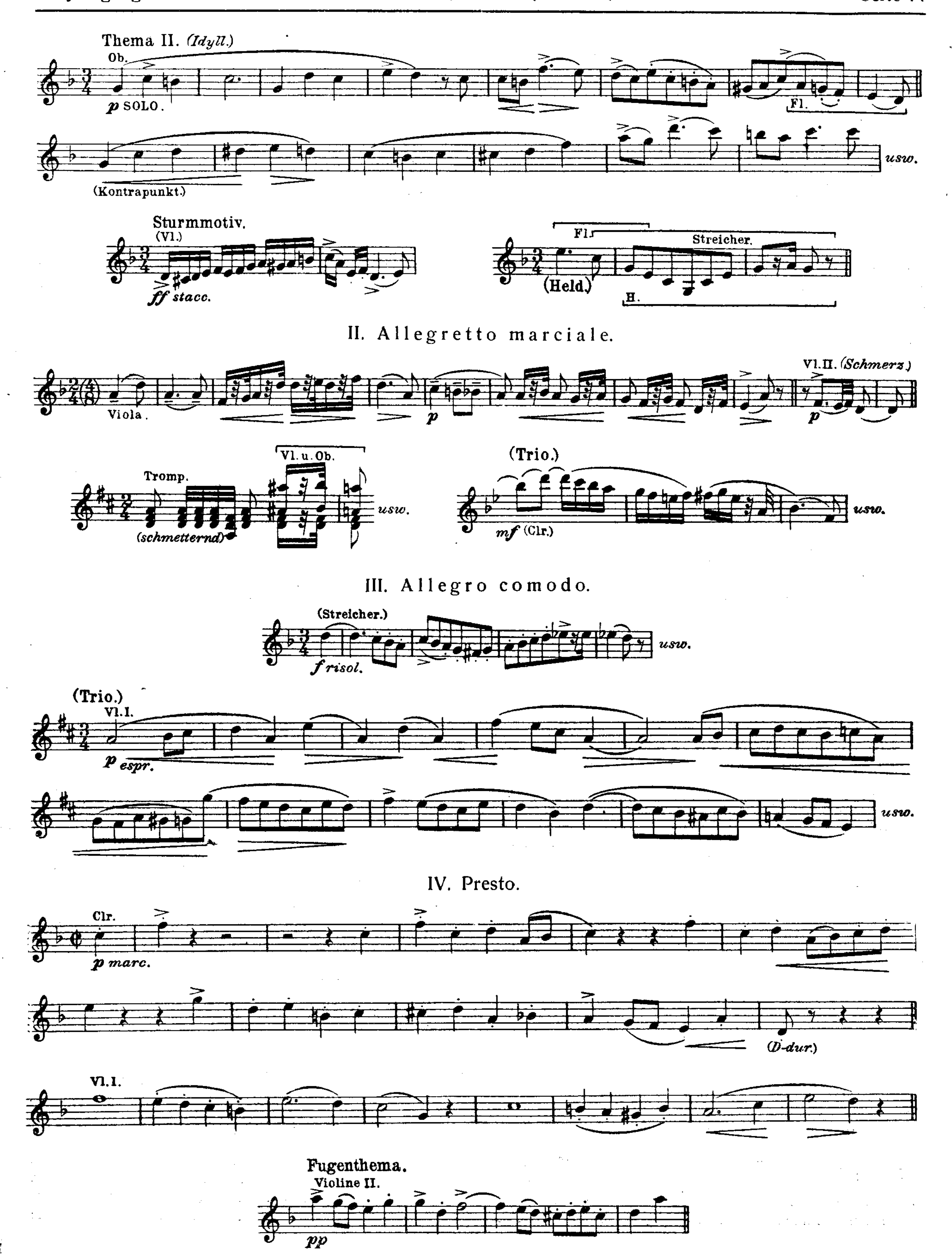
Draeseke tat es! Wir wollen es tun.

Hat auch Draeseke in diesem Werk das konventionelle Gerüst der klassischen Form übernommen und nicht umgezimmert, so hat er es doch seinen starken, schöpferischen Ideen nutzbar zu machen verstanden und neubelebt. Und das mit Auskostung der neuzeitlichen Kunstmittel. Bricht sich diese Erkenntnis Bahn, so ist auch diesem von beseelter Sinnlichkeit überfließenden Werk der Weg zum Eindringen in breite Kreise geebnet. Wer will daran mitarbeiten?

Thementafel:

I. Allegro con moto.




Thema II. (Idyll.)
Ob.
p SOLO.
Fl.
(Kontrapunkt.)
usw.
Sturmmotiv.
(Vl.)
ff stacc.
Fl.
Streicher.
(Held.)
H.
II. Allegretto marciale.
Viola.
p
Vl. II. (Schmerz.)
Tromp.
(schmetternd)
Vl. u. Ob.
usw.
(Trio.)
mf (Clr.)
usw.
III. Allegro comodo.
(Streicher.)
f risol.
usw.
(Trio.)
Vl. I.
p espr.
usw.
IV. Presto.
Clr.
p marc.
(D-dur.)
Vl. I.
Fugenthema.
Violine II.
pp

Ein grundlegendes Werk über Harmonik

Von Robert Hernried / Mannheim

Das Unbefriedigende der älteren theoretischen Lehrbücher, die Thesen aufstellen, ohne sie zu begründen, ist seit langem besonders den Studierenden unangenehm in Erscheinung getreten. Denn die Mehrzahl derjenigen Theorielehrer, welche solche Werke verwenden, sind selbst nicht forscherisch tätig gewesen und konnten auf die Fragen nach dem Warum den Wissensdurstigen nur zur Antwort geben: „Das ist einmal so." Und das taten sie denn auch zum Schaden der künstlerischen und geistigen Entwicklung der heranreifenden Jugend.

Doch ist es eine feststehende Tatsache, daß auch die meisten modernen Lehrbücher mehr das Technische als die geheimen Zusammenhänge der Musik zu erklären streben. Noch hat sich die Erkenntnis nicht Bahn gebrochen, daß die umfangreichste und wichtigste Materie der Musikwissenschaft die Lehre von den Elementen ist. Und die wurde einfach nicht betrieben. Denn der sogenannte „Elementarunterricht" wurde rein äußerlich und mit möglichster Kürze gehandhabt, und man trachtete, nur möglichst bald zum vierstimmigen Satze zu gelangen, ja, betrachtete es häufig als arge Verfehlung oder gar Unfähigkeit eines Lehrers, wenn er bei den Elementargesetzen lange verweilte. (Und auch heute ist's noch häufig so.)

In dem Bestreben, das über den Urgründen lastende Dunkel ein wenig zu lichten und die Seminaristen zu organischem Forschen und Arbeiten zu erziehen, habe ich vor drei Jahern an der Mannheimer Hochschule für Musik begonnen, die Begriffe von Konsonanz und Dissonanz aus der Naturtonreihe ableiten zu lassen, aus welcher sodann auch die Grundprinzipien der Tonverdoppelung bei Mehrstimmigkeit abgeleitet und die Akkorde selbst konstruiert wurden.

Welch angenehme Überraschung bedeutete es daher für mich, als mir aus dem kürzlich bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienenen Werke von J. Achtélik: „Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien, I. Teil" (X S.) das eigene Grundprinzip entgegensprang, nur bedeutend differenzierter, bis in die kleinsten Details durchgearbeitet, zur äußersten Konsequenz verfolgt und durch so viel persönliches Finden und Aufdecken von dem, was mir vorschwebte, verschieden, daß es Neuland war, was ich sah.

Daß ich es nur gleich sage: dieser angenehm überraschende Eindruck stellte sich mir erst bei Beginn der eigentlichen „Harmoniebildungslehre" Achtéliks ein. Die Einleitung aber erschien und erscheint mir rudimentär und in manchen Äußerungen anfechtbar. So ist die Erklärung der enharmonischen Töne als „gleichklingende, aber dem Namen und der Schreibweise nach verschiedene Töne" wohl kaum haltbar, es sei denn, daß ausdrücklich das temperierte System zugrundegelegt wird, was Achtélik weder tat noch tun konnte. Denn seine ganze Forschung beruht ja auf dem Naturklang, von dem der temperierte Klang wesentlich abweicht.

Auch die Erklärung des Begriffes „Intervall" als „Entfernung", hergeholt aus der Übersetzung des lateinischen Wortes, erscheint mir heute kaum mehr geeignet. Denn schon das Moment der Betrachtung einer reinen Prime als Intervall zeigt deutlich, daß die Intervalle nur Verhältniszahlen sind. Zu diesem Ergebnis gelangt man am ehesten durch erschöpfende enharmonische Umdeutung einer kleinen Sekunde. Denn an Stelle derselben (z. B. c—des) tritt dann u. a. eine reine Verhältnisbestimmung wie deses—cis. Die Polarität der einzelnen Töne müßte bei solchen Betrachtungen unbedingt berücksichtigt werden.

Erscheint mir also die Einleitung des Werkes nicht als genügende Vorbereitung für den nicht voll durchgebildeten Theoretiker, so tauchen doch schon in derselben höchst beachtenswerte und durchweg neue Gedanken auf — Eigenschöpfungen des Autors, die wohl geeignet erscheinen, eine Umwälzung mancher herrschender Begriffe mit sich zu bringen und das Dunkel, das noch über den meisten Tonbeziehungen schwebt, zu lichten.

So läßt die prächtig logische Begründung der Begriffe „Konsonanz" und „Dissonanz" bereits aufhorchen, und die Einteilung der Konsonanzen in Ruhe- und Strebekonsonanzen sowie (nach ihrer Herkunft) in selbständige und unselbständige Konsonanzen vermag — eine wahrhaft genialische Eingebung — mit einem Schlage die bisher zweifelhaften Erscheinungen der reinen Quarte und der kleinen Septime über dem Klanggrundton zu erklären.

Diese Schaffung von „Übergangsgliedern von der Konsonanz zur Dissonanz" ist grundlegend für das ganze Werk Achtéliks, grundlegend aber auch für die künftigen Betrachtungen dieser Materie. Denn man wird fortan Achtéliks Feststellungen, die mir als ein Aufdecken grundgültiger Wahrheiten erscheinen, nicht mehr umgehen können.

Der Hauptteil des Werkes, der gleich zu Anfang (Seite 19) eine grundgescheite Definition des Begriffes „Musik" überhaupt bringt, legt vor allem das Hauptprinzip von Achtéliks wissenschaftlichem Verfahren dar: die Betrachtung der Schwingungs- oder Kreuzungsverhältnisse zweier oder mehrerer Schallwellengruppen. Maßgebend ist hier auch die Einteilung der Obertöne in gebundene (die durch Teilung der Schwingungen der Grundsaite entstehen) und freie (die durch die mitschwingenden Saiten außerhalb des Grundtones erzeugt werden).

Die Zahl der Schallwellenbrechungen, die in bildhafter Darstellung anschaulich gezeigt werden, bildet nun die Grundlage für die Einordnung der Intervalle und Harmonien in die verschiedenen, vom Autor aufgestellten Gruppen konsonierender oder dissonierender Klänge. Trefflich hier die Bezeichnung der Quinte als Dehnungston und (besonders) der Durterz als Charakterton.

Wie sehr diese Bezeichnungen und Betrachtungen Achtéliks dem Pädagogen helfen, Klarheit in die Köpfe seiner Hörer zu bringen, mag folgende Episode beweisen: Einen Tag vor Niederschrift dieser Besprechung legte mir einer meiner Privatschüler, ein reifer, denkender Mann, folgende Frage vor: Sein Schwiegervater, ein Uhrmacher, habe aus Regenschirmstangen ein ganz rein abgestimmtes Glockenspiel verfertigt, er selbst sei auf Grund der bereits erworbenen Kenntnis der Obertonreihe hilfreich zur Hand gewesen. Nach Beendigung des

Werkes habe seine Frau den Grundton nie zu hören vermocht (und auch ihm sei es nur mit äußerster Mühe gelungen), da die Durterz übermäßig stark vorklang. — Auf Grund von Achtéliks Forschungsergebnissen und besonders durch die Bezeichnung „Charakterton" gelang es mir binnen kurzem, eine ausreichende Erklärung zu geben, so daß mein Schüler zur Fortsetzung des Experimentes angespornt wurde.

So baut Achtélik in streng logischer, naturgemäß schematischer Darstellung Intervall auf Intervall, Akkord auf Akkord, bespricht bei jedem neu auftretenden Tone seine klangliche, harmonische und ästhetische Beziehung zu den bereits gefundenen und klärt somit die Materie in durchaus einwandfreier Weise. Wenn ihm hierbei manche merkwürdige Benennung entschlüpft (wie die Bezeichnung „milde Reizsekunde"), so wiegt das gegenüber der Bedeutung des Gesagten ebensowenig schwer wie die Unterlassung der Schilderung, welche Wirkung die Auslassung des Dehnungstones (der Quinte) sowie der Vervielfachung des Grundtons in harmonischen Gebilden zukommt. Von ganz neuartigem Standpunkte aus wird hier eine Harmonielehre aufgerichtet, die nicht nur Ausdrucksarten der Klassiker sowie der neudeutschen Schule (Wagners „Im Treibhaus" bildet hier ein Beispiel) zu erklären weiß, sondern im weiteren Verlaufe naturgemäß eine Klarlegung der „modernsten" Dissonanzbildungen bringt und dadurch zum Verständnis zeitgenössischer Musikwerke nicht unerheblich beiträgt. Wenn ich also auch gegen diese oder jene Kundgebung einer unerhört neuen Anschauungsweise (z. B. der Triton als Strebekonsonanz, Seite 55) grundsätzliche Einwendung erheben muß, so erscheint mir das Werk in seiner ganzen Anlage doch als so vortrefflich, ja geradezu notwendig, daß ich glaube, kein ernsthafter Theoretiker wird es umgehen, kein reiferer Ausbildungsschüler missen können.

Da aber ein solches Werk nur dann ganz gewürdigt wird, wenn man auch gegenteilige Ansichten laut werden läßt, sei mir noch eine Betrachtung gestattet, die von einer Feststellung Achtéliks wesentlich abweicht. Auf Seite 59 des Werkes sagt er wörtlich: „Liegt die Tonikaquinte in einer anderen als der tiefsten Stimme, so ist sie auch beim Ruheklange ein vollgültiger Ton und kann deshalb aus der Bedeutung des Dominant-Grundtones bewegungslos in die Bedeutung der Tonikaquinte übergehen." Das gilt meiner Ansicht nach nur absolut betrachtet. Denn: wird ein Ton in verschiedener Funktion als aus neuer Obertonreihe stammend betrachtet, so hat er (so ist es ja in Wirklichkeit) verschiedene Tonhöhe. Der Grundton der Dominante klingt anders als die Quinte der Tonika. Sänger und Instrumentalisten (nicht temperierte, also die sogenannten „Streicher") stellen sich unwillkürlich (die Sänger mitunter auch mit Bewußtsein) darauf ein. In diesem Belange wird uns, so hoffe ich, Achtélik in dem demnächst zu erwartenden zweiten Teile seines Werkes noch Aufschlußreiches sagen.

Diesem zweiten Teil seines Werkes aber dürfen wir mit berechtigtem Interesse entgegensehen. Soll er doch eine „Harmonieverbindungslehre" bringen, über das Mollgeschlecht (die bisher noch ungelöste Frage) und die „Reizklangmusik" Aufklärungen geben und schließlich das Gebiet der Modulationen darlegen, das heute noch kein grundlegendes Werk aufweist.

Eine interessante Neubearbeitung von Glucks „Iphigenie auf Tauris"

Von Felix von Lepel / Dresden

Als Richard Strauß' Bearbeitung von Glucks taurischer „Iphigenie" erschien, entspann sich ein ziemlich heftiger Wettstreit der Meinungen, ein lebhaftes Für und Wider, das insofern nicht unberechtigt erscheinen durfte, als die Glucksche Oper in dieser stark „modernisierten" Form wohl unstreitig hohe Vorteile aufwies, namentlich in rein „praktischer", „bühnentechnischer" Hinsicht, andererseits aber den „musikhistorisch" empfindenden, stilkundigen Hörer doch ziemlich enttäuschen mußte; denn durch Strauß' Bearbeitung, die an und für sich betrachtet, mit seltenem Geschick durchgeführt und an gewissen Stellen von hoher klanglicher Schönheit ist (siehe die prächtige, pompöse, den „modernen" Hörer weit mehr befriedigende C-Dur-Verbreiterung am Schlusse!), ward in Glucks herbe, strenge, keusche Musik ein stilfremdes Element hineingetragen, das mit dem Original wenig harmonierte. Von diesem Gesichtspunkt ging auch Gian Bundi, der bekannte Musikkritiker des Berner „Bund", aus, als er sich der Mühe unterzog, eine neue Bearbeitung der Glucksehen Oper herzustellen, die denn auch bei ihrer ersten Aufführung am Berner Stadttheater im Oktober 1922 ganz ausgezeichnet die Feuerprobe bestand. Der Verfasser dieser Zeilen, dem der Autor der neuen Bearbeitung diese (in Buchform erschienen im Verlag des „Bund", Pochont-Jent & Bühler, Bern) zugeeignet und das sämtliche, die Richtlinien dieser neuen Bearbeitung enthaltende Material unterbreitet hat, ist in der Lage, sein Urteil in diese Worte zusammenzufassen: Gian Bundis „Iphigenie"-Bearbeitung erfüllt die wichtigste künstlerische Forderung: sie ist pietätvoll gegen das Original und mit musikhistorischen Sinn bekundender stilistischer Treue verfaßt (und in dieser Hinsicht der Straußschen vorzuziehen), so daß man nur wünschen kann, die deutschen und ausländischen Bühnen möchten einmal einen Versuch mit ihr machen! Mit welch feinem musikgeschichtlichen Verständnis und mit wie behutsamer Hand Bundi vorgegangen ist, davon mögen seine eigenen, in Auszug hier mitgeteilten Gedanken und Richtlinien, die seiner Neubearbeitung der Glucksehen Oper zugrundeliegen, Zeugnis ablegen.

Zunächst einmal — meint er — bestand überhaupt die Notwendigkeit einer neuen Fassung, nachdem kein Geringerer als Richard Strauß uns eine solche gegeben hat? Die Frage muß bejaht werden, denn gerade die Straußsche Bearbeitung wird sich nicht dauernd einbürgern können. Dazu entfernt sie sich viel zu weit vom Stil des Originals. Strauß, der sonst bei Bearbeitungen

alter Musik viel feines Gefühl gezeigt hat, ist bei dieser Arbeit fehlgegangen. Er hat das Werk modernisieren wollen, hat eigene Motive ins Orchester eingeflochten, die Instrumentation in seinem Sinne geändert und die Sinnlichkeit moderner Chromatik in diese reine und keusche Musik hineingetragen. Wer Aufführungen der „Straußschen" „Iphigenie" beigewohnt hat, mußte sich davon überzeugen, daß ein gänzlich wesensfremder Zug in das Werk gekommen ist.

An den Text hat sich auch ein anderer gemacht, von dem man Besseres hätte erwarten können. In der monumentalen Gluck-Ausgabe, die unter den Auspizien von Camille Saint-Saëns erschienen ist, hat Peter Cornelius die deutsche Bearbeitung besorgt, und diese wird in manchen musikgeschichtlichen Schriften (so z. B. im „Buch der Oper" von Edgar Istel) als Meisterwerk bezeichnet. Wer je den Text zu Cornelius' „Barbier von Bagdad" gelesen hat, war sicherlich erstaunt über die ungewöhnliche sprachliche Gewandtheit dieses Dichterkomponisten. Leider ist in seiner „Iphigenien"-Bearbeitung davon gar nichts zu spüren. Der Verfasser hat sich lediglich bemüht, einen Text zu schreiben, der hier den Notenwerten notdürftig entspricht.

Er folgte darin einer schlechten Tradition, die den außerdeutschen musikdramatischen Werken bis in die neueste Zeit hinein verhängnisvoll geworden ist. Man braucht ja nicht in weite Fernen zu schweifen, um sich über solche schlechte Verdeutschungen zu ärgern.

„Carmen", „Cavalleria rusticana", „Bohême", „Madame Butterfly", „Pelleas und Melisande" gehören zu den schlimmsten Beispielen. Erst in den letzten Jahrzehnten ist eine Wandlung zu bemerken, und da ist ein italienischer Verlag mit gutem Beispiel vorangegangen. Ricordi hat den Wiener Musikgelehrten Max Kalbeck mit der Übersetzung des „Othello" und „Falstaff" von Verdi betraut und dadurch zwei Meisterübersetzungen ins Leben gerufen*).

Was muß man von einer guten Übersetzung eines musikalischen Werkes verlangen? Die erste Bedingung ist: sie muß sich möglichst eng an den musikalischen Ausdruck anschließen, die zweite: sie muß singbar sein; die dritte: sie muß auch, abgesehen von ihrer Beziehung zur Musik, genießbar sein. Der Übersetzer soll zuerst die Musik bis in die letzte Phrase hinein genau kennen lernen, denn der sprachliche Ausdruck muß aus dem musikalischen erstehen. Es darf nicht auf eine kräftig aufspringende musikalische Figur eine matt abfallende Wortphrase zu stehen kommen, sonst wird der musikalische Ausdruck nicht scharf herauszubringen sein. Wortrhythmus und musikalischer Rhythmus müssen einander decken. Gerade diese Forderung ist bei der Übersetzung aus einer romanischen Sprache oft schwer genug zu erfüllen. In solchen Fällen ist es viel besser, man entfernt sich vom Wortsinn des Originals als vom Sinne der Musik. Wörtliche Übersetzung ist überhaupt bei musikalischen Werken ein Unding. Das war ungefähr der Weg, den der Verfasser dieser neuen „Iphigenien"-Bearbeitung gewählt hat. Glucks Musik ist in der Hauptsache nicht angetastet worden. Einzig die Zusammenziehung einiger Rezitative und die Umstellung einiger Stücke erschien notwendig. Die Instrumentation, in der Gluck ein Neuschöpfer war, ist genau gewahrt worden.

*) Hierüber vgl. den Artikel über Verdi im letzten Heft. (D. Schriftltg.)

Im Gang der Handlung hat sich der Verfasser eine Änderung erlaubt, und auch darin folgt er einer ursprünglichen Fassung des Textdichters, die erst im Laufe der Proben zur Uraufführung (11. Mai 1779 in der Großen Oper zu Paris) verlassen worden ist. Man findet sie als Anhang der Pelletanausgabe beigedruckt. In der Schlußszene des Werkes dringt Thoas drohend auf Iphigenie und Orest ein, um sie beide eigenhändig zu töten. In diesem Augenblick erscheint Pylades mit den Griechen und streckt den König nieder. So steht es in allen Gluckausgaben. Ursprünglich war es aber so, daß Orest das Opfermesser ergreift und den König tötet. Durch diese Tat rettet er die Schwester und sühnt den Frevel des Muttermordes. Diese Fassung erscheint viel dramatischer und hebt die Gestalt des leidenden Orest im letzten Augenblicke ins Heldenhafte empor.

Zur allgemeinen Richtung der Bearbeitung noch: Die Musik Glucks steht sehr erheblich über dem französischen Texte des Guillard. Das Stück ist zwar dramatisch vorzüglich gearbeitet (schon Schiller hat dieses Urteil darüber abgegeben), im sprachlichen Ausdruck aber ist es genau so kühl und unpersönlich wie die meisten Werke der klassizistischen Schule der Franzosen. Hier klafft ein Spalt. Denn die Musik von Gluck ist in den Rezitativen und Arien von ergreifender Warmherzigkeit und höchst persönlichem Ausdruck. Es ward versucht, hier eine gewisse Einheit herzustellen und den Text zu Gluck emporzuheben. Dies ist dem Verfasser der neuen Bearbeitung restlos geglückt, und es bleibt nur zu wünschen, daß die Opernbühnen sich bald ihrer bemächtigen mögen!

Internationale Musiktage in Ludwigshafen

„Die Schweiz"

Von Robert Hernried / Mannheim

Als ich vor fünf Wochen die Einladung zu den „Internationalen Musiktagen" in Ludwigshafen erhielt, bekam ich ein wenig Angst. Angst vor jenem beliebten Schlagwort des Internationalismus in der Kunst, der meint, die natürlichen Scheidewände von Rasse und Sprachtum über den Haufen werfen zu können; Angst vor Verwischung gerade dessen, was allen großen Tondichtern, ja allen bedeutenden Künstlern überhaupt die Kraft zum Schaffen gab: des Gefühls der tiefen Liebe zu Heimat und Muttersprache. Und Erinnerungsbilder tauchten in mir auf an unwürdiges Anhimmeln des Ausländertums durch Deutsche, zugleich auch der Wunsch, gerade heute, da deutsche Künstler den schrecklichsten aller Kämpfe, den mit dem Hunger, kämpfen, vor allem die wirklich Begabten unter den deutschen Künstlern gefördert zu sehen.

Bald aber erwiesen sich meine Befürchtungen als unbegründet. Der Philharmonische Orchesterverein für Pfalz und Saarland, in dessen Auftrage der ideenreiche Intendant Hofrat Ferdinand Meister, seit Jahren ein

volksbewußter und idealistischer Vorkämpfer der deutschen Chor- und Orchesterleiter, die „Musiktage“ veranstaltete, strebte nach dem einzig Natürlichen auf dem Gebiete des Internationalismus in der Kunst: nach gegenseitigem Ideenaustausch, gegenseitiger Anregung und Befruchtung. Und daß ein solcher heute mit den Unterdrückern Deutschlands schlechtweg unmöglich ist, war von Anfang an klar. Daß unter den neutralen Völkern aber gerade die uns rasseverwandten und eng befreundeten Schweizer gewählt wurden, ist als glücklichste Idee zu buchen.

So kamen sie in reicher Schar nach Ludwigshafen, und Werke von etwa einem Dutzend Schweizer Komponisten erklangen in liebevollster Wiedergabe in zwei Kammer- und zwei Orchesterkonzerten. In drei Gruppen stehen sie vor meinem Empfinden, als Orchesterkomponisten, Kammermusiker und Liedsänger.

Unter den Orchesterkomponisten nimmt der im Vorjahre verstorbene Hans Huber eine besondere Stellung ein. Es ist die eines Vertreters klassizistischer Form unter den Tonsetzern seines Landes. Seine sechste Sinfonie zeigt nach einem kräftigen Eingangsthema den lyrisch-romantischen Tondichter, der Mendelssohns Pfaden folgt (freilich ohne dessen Gestaltungskraft zu erreichen), sich nicht scheut, den Finalsatz seiner Sinfonie gleichsam als „Serenade con variazioni“ zu geben, dabei aber auf neuzeitlichere Orchestereffekte auszugehen. — Ihm zunächst und in gewissem Sinne verwandt Pierre Maurice, der zu dem jungen Reinhold Laquai einen auffallenden Gegensatz bildet. Maurice lernten wir als Programmusiker kennen, denn seine Tondichtung „Die Islandsfischer“ will den Stimmungsgehalt von Pierre Lotis gleichnamigem Roman wiedergeben. Trotz viersätzigen Baus wird in diesem Werke kein sinfonischer, sondern weit eher der Eindruck einer Suite erreicht. Denn Maurice, für dessen liebenswürdige, etwas süße und nicht sehr tiefe Art schon der schwärmerische Cellogesang zu Beginn des Werkes spricht, hat eine innere Verkettung der vier Stimmungsbilder, deren jedes etwas unvermittelt abbricht, wohl kaum angestrebt. Sein Bestes gibt er als Lyriker im dritten, „Liebesgespräch“ betitelten Bilde. — So weich und bedächtig, ja schwärmerisch und wohllautsuchend Maurice, so jugendlich drauflos stürmend, unbesonnen Kapriolen vollführend, erscheint mir Reinhold Laquai. Noch nicht ausgegoren, aber ein guter, schäumender Most. In seiner „Ouvertüre zu einer alten Komödie“, die klingt, als sei sie — und sie ist es! — die Ouvertüre zu einer sehr modernen Komödie, finden sich originelle Einfälle, rein orchestral empfangen, die aufhorchen lassen. Noch ist alles fragmentarisch, bricht kurz ab, der innere Ausgleich in formaler Durcharbeitung fehlt ebenso wie ein breiterer lyrischer Ruhepunkt, aber Talent steckt m. E. in dem Werke. Blitzen doch, wenngleich noch in kleinen Taktgruppen, wirkliche Schönheiten höchsteigener Färbung auf. So ist bei Konzentration, Arbeit und wachsender Reife noch Schönes von Laquai zu erwarten.

In ganz anderem Gegensatze zueinander stehen die in männlicher Vollreife wirkenden Tondichter Fritz Brun und Othmar Schoeck: Brun der typische Schweizer-Deutsche. Die Schwere des harten Trittes des Bergvolkes haftet ihm an und dessen innere Sprödigkeit, die zu eigener Reflexion, zu grübelndem Forschen treibt. Schoeck aber ist der in seinem Wesen Unbekümmerte, der, ohne viel zu grübeln, sich von seinem starken Talent leiten läßt, in Sängerart musiziert, ohne viel zu reflektieren, kaum große Probleme aufrollt, dafür aber manch prächtige melodische Blüte erstehen läßt. Brun — der Philosoph, Schoeck — der Sänger. Dieser Eindruck hat sich im Laufe der Konzerte mehr und mehr verstärkt. Fritz Bruns Dritte Sinfonie steht unter dem Zeichen des älteren Brahms. Sie verrät großes technisches und formales Können und Gedankentiefe, leidet dagegen an großer Dehnung des zu Sagenden. Ob die Wahl der Variationsform für den Mittelsatz der dreisätzigen Sinfonie die geeignete war, wage ich nicht zu entscheiden. Gleichwohl zeigen sich auch hier, besonders in dem famosen Holzbläsersatz des Presto, die starken Qualitäten des Tonsetzers. — Schoeck ist uns nicht als absoluter Orchesterkomponist entgegengetreten, sondern als melodie- und stimmungsreicher Liederkomponist und als Vertoner von Goethes zweiaktigem Singspiel „Erwin und Elmire“. Er wählte die Urfassung des Werkes, das zwar die reinere Singspielform zeigt, dem Tondichter aber nur bescheidenere Möglichkeiten der Auswirkung bietet. Denn hier herrscht Prosa vor, von artigen Liedsätzen (ein- und mehrstimmig) unterbrochen, während die späteren Fassungen die Möglichkeit fortlaufender Vertonung geboten hätten. Die Urfassung ist freilich auch insoweit die reinere, als sie sich auf das Zerwürfnis und die Wiedervereinigung der Liebenden Erwin und Elmire beschränkt, während sich bei der Umarbeitung die Nebenfiguren (Mutter Olympia und Freund Bernardo) in ein zweites Liebespaar (Rosa und Valerio) verwandelten und der Konflikt verdoppelt wurde. Wenngleich der von Alfred Auerbach (Frankfurt a. M.) zwischen die Gesänge gesetzte und von ihm selbst leider recht wenig musikalisch gesprochene Prosatext (sehr frei nach Goethe!) dem Werke nicht gerade zum Vorteil gereicht, so hat Schoeck darin doch originale Schöpferkraft gezeigt. Freilich nicht überall. Seiner Natur entsprechend hat er ein wirkliches Allegro nicht zuwege gebracht und da und dort Zerdehnungen eintreten lassen, die kaum zu rechtfertigen sind. Diesen Stellen stehen aber edel erfundene und tief erfühlte Gesänge gleich der (gewagten, aber geglückten) Neuvertonung von Goethes „Das Veilchen“ oder Elmirens Anrufung des Heiligen, stehen das wunderschöne und sehnsüchtige Orchesterzwischenspiel gegenüber, so daß der Gesamteindruck ein durchaus befriedigender wird und nur der Wunsch offen bleibt, der talentreiche Komponist möge selbstkritischer werden und so aus steifen Rhythmen und schablonenhaften Nachahmungen herausfinden.

Schoeck leitet, da Volkmar Andreae nicht vertreten war (auch Hermann Suters Violinkonzert mußte leider wegfallen), durch seine Gesänge zu den Vokalkomponisten über. Außer ihm waren als solche nur Hans Huber (mit fünf Vokalquartetten gefälliger Faktur) und Friedrich Niggli (mit Liedern in schweizerdeutscher Mundart) vertreten. Niggli ist ein echt volkstümliches Naturtalent. Seine Gesänge sind schlicht, dabei im besten Sinne volkstümlich (wie das urdeutsch empfundene „Wän's dimmered“). Fein gesetzt, und zwar so, daß man die Satzkunst nicht merkt, haben einige von ihnen wohl das Zeug in sich, wirkliche Volkslieder zu werden. Denn sie kommen aus dem Herzen und gehen zu Herzen . . .

Und abermals wendet sich das Bild, wenn wir uns der subtilsten Kunst, der des kammermusikalischen Quartettstils zuwenden. Auch hier kann man zwei einander entgegenstehende Gruppen von Tondichtern unterscheiden. Den leicht romantisch anmutenden Henri Gagnebin und Joseph Lauber steht der gelehrter wirkende Werner Wehrli, dem geigenmäßig singenden Karl H. David der an Regers Beispiel erstarkte, linear setzende Walter Schultheß gegenüber. In Gagnebins Streichquartett gemahnt das Eingangsthema mit dem basso ostinato des Violoncellos an provençalische Volksweisen, während die übrigen Sätze romanzenhaft anmuten. Diesem Französisch-Schweizer zunächst steht Lauber mit seinem Quartett für Flöte, Englischhorn, Klarinette und Fagott, einem nicht sehr gedankentiefen, aber sehr gut musizierten Werke, dessen Variationensatz durch rhythmische Bewegtheit und originelle Groteskwirkung in einem Unisono von Englischhorn und Fagott angenehm auffällt. Werner Wehrlis gelehrtes Röckchen, das manchen Stellen seines Streichquartetts umgehängt ist, erscheint überflüssig. Denn er ist ein guter Musiker, der sich auf Streichereffekte versteht, und dessen Werk als ehrliches Mittelgut auch ohne schützenden Umhang bestehen kann. Der tiefste ist Walter Schultheß, der orchestrale Effekte aus den vier Streichinstrumenten zu holen weiß, und dessen lineare Stimmführung breiten melodischen Atem verrät, während David die Begabung des echten Musikanten (in gutem Sinne) zeigt.

Die vier Konzerte verliefen wahrhaft ausgezeichnet, sowohl was die äußere Regie, als was die Wiedergabe der Werke betrifft. Das Pfalzorchester zeigte, dank der ausgezeichneten und unermüdlichen Schulung durch Prof. Ernst Boehe, ein prächtiges Erstarken in Technik und Klang, das aus ihm gebildete Bläserquartett der Herren Arno Cotte, Amandus Witt, Josef Englerth und Hermann Teupel bot wertvolle Qualitäten, und das Berner Streichquartett (Alphonse Brun, Walther Garraux, Hans Blume und Lorenz Lehr) erfreute durch ein tonschönes und präzises Zusammenspiel. In Frau Helene Stooß (Lausanne) lernten wir eine reife Künstlerin kennen, die ihren an sich nicht großen Sopran souverän beherrscht und in Othmar Schoecks Kunstliedern wie in Nigglis volkstümlichen Gesängen wirkliche Stimmungswerte schuf. Das Vokalquartett der Frankfurter Sänger Anna Kämpfert, Rosy Hahn, Anton Kohmann und Carl Rehfuß bestand in Ehren. Frau Kämpferts überlegene Kunst ist bekannt und mit Recht geschätzt. An Gefühlstiefe ihr zunächst stand Kohmann, der nur, ebenso wie die stimmgewaltige Altistin Rosy Hahn, ein Tremolo bekämpfen sollte. Carl Rehfuß, arg indisponiert, verrät bei schönem Material noch den Anfänger. Am Flügel zeichneten sich die Tondichter Niggli und Schoeck als Begleiter aus, am Pulte ernteten Ernst Boehe, Fritz Brun und Othmar Schoeck verdienten Beifall.

Die überaus geglückten Veranstaltungen boten erneut den Beweis für das künstlerische Aufstreben der Pfalz, das in trauriger Zeit als erfreuliches Zeichen deutscher Rastlosigkeit im Erstreben geistiger und kultureller Güter verzeichnet zu werden verdient.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Von Professor Alexis Hollaender

Zur Harmonielehre

Bei dem Unterricht in der Harmonielehre wird mit der Akkordlehre viele Zeit unnütz verschwendet. Die Akkorde sind nicht in einem musikalischen Schöpfungsakt als solche erschaffen worden, und spazieren als Dreiklänge, Septimen-Nonenakkorde verschiedenster Observanz, als Grundakkorde und als Umkehrungen, als Sekundquintquarten-Sekundterz-Septseptimen-Quartseptimen-Septnonen-Quartnonen-Septnonen-Quintquarten-Akkorde (siehe Ph. Em. Bachs Harmonielehre) einher, sondern sie sind nichts weiter als momentane, durch die Bewegung mehrerer Stimmen entstehende und vergehende Bildungen, deren vernünftiger Verlauf von der Tonart bestimmt wird, aus der sie geboren sind. Wer die Tonarten, die Tonleitern jeder Art sicher im Kopf hat, braucht sich nicht und nicht die Zunge mit all dem Akkordnamenkram zu belästigen und wird sofort wissen, was er mit allen diesen Tonverbindungen anzufangen hat. Ich habe Hochschuleleven kennengelernt, die nach mehrjährigem Unterricht in der Harmonielehre auf Fragen wie: Zu welcher Tonart gehören die Töne dis—a—his—fis? die Antwort errötend schuldig blieben oder sich mit der Tatsache rechtfertigten: sie seien erst beim Quartsextakkord. Meine elf- bis zwölfjährigen Mädels im Lyzeum waren ihnen im praktischen Verkehr mit Akkorden durchaus über, obwohl sie sie nur aus der Gesangstunde kannten. Freilich hat sich diese auch immer von aller „Theorie" ferngehalten, deren Name schon ängstigt (zumal die Jugend), und um nichts anderes als um die Praxis, die Herkunft und das durch diese bedingte Verhalten der Akkorde gekümmert. (Wer meine Methode näher kennenlernen will, findet sie in meiner bei Quelle & Meyer erschienenen kurzgefaßten „Allgemeinen Musiklehre zum Gebrauch beim Gesangsunterricht".) — Die alte Gewohnheit, die Akkorde als eigene für sich bestehende musikalische Lebewesen zu betrachten und zu behandeln, mußte notwendig zu fataler Konfusion führen. Wenn g—h—d—f ein selbständiges Individuum ist, dann ist g sein Grundton, sind h—d—f dessen Terz, Quint und Septime. Das stimmt aber eben nicht; denn g—h—d—f ist ein zu C oder c gehörendes Gebilde, g ist nicht Grundton, sondern Quint, h nicht 3, sondern 7, d nicht 5, sondern 2, f nicht 7, sondern 4, und nur nach dieser Einschätzung kann die logische Auflösung erfolgen. Ich habe mich gefreut, in St. Saëns sehr lesenswertem Buche „Ecole Buissoniere" (geistvolle Plaudereien über Musik, Musiker und sonstiges Ästhetisches) beim Bericht über sein eigenes Studium der Harmonielehre, die gleiche Ansicht entschieden vertreten zu sehen. Zu der Zeit, als ich studierte, kannte man sie noch nicht, wenigstens nicht im Unterricht, dessen auch jetzt noch im allgemeinen sehr spärliche Resultate wohl auf Rechnung eines gewissen überlieferten Schlendrians kommen. So erfreulich die technischen Leistungen der Musikstudierenden, so gering sind — das wird jeder Erfahrene bestätigen müssen — die Erfolge des sogenannten theoretischen Unterrichts, der an manchen Konservatorien nur „anstandshalber" erteilt zu werden scheint und eine offenbare Zeitverschwendung bedeutet.

Titelüberschriften

Unsere Meister haben in der Regel es nicht für nötig gehalten, ihre Instrumentalwerke mit Titelüberschriften zu versehen; ebensowenig, wie sie bei ihrem Schaffen an etwas anderes dachten als an die kunstgemäße Gestaltung des ihnen durch Inspiration zugefallenen Themas, ebensowenig dachten sie daran, den Ausführenden und den Hörer zu veranlassen, sich bei der Musik etwas anderes als eben Musik zu denken oder richtiger: zu empfinden. Aus dem Dunkel solchen Denkens oder Empfindens heraus können ebenso wie von dem Schaffenden selber so auch von dem Hörenden immer wiederkehrende oder wechselnde phantastische Gestalten und Vorgänge gedacht (wie bei geschlossenem Auge gesehen) werden; aber das ist dann kein Denken mit Begriffen, das sich durch Worte ausdrücken läßt. So genügte es in der Regel den Meistern, wenn sie als Titel (die ebensogut hätten fortbleiben können wie bei Bildern die überflüssigen Bezeichnungen Porträt, Landschaft, Stilleben, Marine usw.) nur die Namen der betreffenden Kunstform: Suite, Rondo, Sonate, Sinfonie, Fuge, Ouvertüre, Konzert usw. oder ganz allgemeine wie Präludium, Invention, Tokkata, Bagatelle vorsetzten. Ausnahmen bestätigen auch hier nur die Regel. Erst später und wahrscheinlich durch Verleger mit hervorgerufen, die ebenso wie von einem lockenden bunten Titelumschlag auch von einer lockenden Überschrift eine Steigerung des Absatzes beim großen Publikum erhofften, kamen die meist französischen Titel, die cascades, perles d'écume, prières, rêveries und dergleichen auf den Markt. Komponisten, die mit solcher Musik und deren Verfertigern nicht in einem Atem zu nennen sind, kamen zu ihren Überschriften aus einem i n n e r e m Grunde — sie wollten die Musik nicht mehr wie die alten Meister als eine isolierte, nur ihren eigenen Gesetzen folgende Kunst betrachtet, sondern sie vielmehr gleich den anderen Künsten als Tochter der Allmutter Poesie verstanden wissen und verlangten demgemäß für jedes ihrer Erzeugnisse einen ganz bestimmten poetischen Gedanken als Ausgangspunkt. Da lag es auch nahe, sich an die Dichter anzulehnen und von ihnen gebrauchte Titel in die Musik zu übernehmen, wie wir dies besonders in Robert Schumanns und in Franz Liszts Werken so häufig finden. Mit dem Bestreben, durch die Musik bestimmte poetische Gedanken bewußt zum Ausdruck zu bringen, mußte auch zugleich das andere wachsen: bereits geschaffene musikalische Werke poetisch auszudeuten. Die durch Franz Liszt eingeführte „Sinfonische Dichtung" hat mir, ebenso wenig wie frühere und spätere Werke programmatischer Musik es vermocht haben, den Eindruck des Gelungenen gemacht; aber man soll auch in der Kunst und vor allem in der Musik niemals „Niemals" sagen, und so will ich immerhin mit der Möglichkeit rechnen, daß es einem Begnadeten gelingen möchte, die Vielen so erwünschte Einheit von poetischem Gedanken und musikalischem Ausdruck zu verwirklichen. Dagegen verhalte ich mich durchaus ablehnend gegen alles deutende Hineinlegen in musikalische Werke nicht nur von seiten außerhalb Stehender, sondern auch durch die Titelüberschriften, die die Autoren selber geben. Es soll nicht bestritten werden, daß in diesen Überschriften für die Ausführenden wie für die Hörer immer etwas Anregendes liegt; aber wer bürgt dafür, daß dieses „Anregende" auch das Richtige ist? Wenn Rob. Schumann schreibt: „Man hat die Überschriften der Musikstücke, die sich in unserer Zeit vielfach zeigen, hier und da getadelt und gesagt: eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiß nicht, aber sie büßt dadurch ebensowenig ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor", so läßt er dabei eben ganz außer acht, daß auch der Komponist selber nicht immer diesen Charakter endgültig festzustellen vermag, da sein eigentliches Schaffen ein unbewußtes ist. Die Musik ist nun einmal eine Sprache, die keine Übersetzung in die unserer Welt gestattet, und jeder Versuch dazu kann sie nur degradieren. Ich nehme keinen Anstand, beim Unterricht, um einen gewissen Ausdruck besser zu erreichen, dem Schüler zu sagen: „Denken Sie sich dabei usw."; aber ich würde mich hüten, den augenblicklichen Einfall zu fixieren, und mich gar schämen, ihn drucken zu lassen, wie es in Klassikerausgaben so oft zu finden ist.

In dem umfangreichen, mit der Begeisterung des genialen Künstlers und der Liebe des edlen Menschen geschrieben Aufsatze Liszts über Robert Schumann (Ges. Schriften 4. Band) ist viel von dessen Stellung zur Programmusik und auch von seinen Titelüberschriften die Rede. Wenn Liszt aber schreibt: „Kein Autor vor ihm hat eine so ansehnliche Reihe von Werken veröffentlicht, deren Programm mit ihrem Inhalt so vollkommen zusammentrifft; er entlehnte der Poesie nur dann einen Titel, wenn sein Stück vom Geist derselben vollkommen durchdrungen war", so kann ihm nur zum Teil beigepflichtet werden. Es scheint Liszt unbekannt geblieben zu sein, was wir aus Schumanns eigenem Bericht wissen: daß er — wenn ihn nicht gerade etwas Besonderes, wie z. B. die ihm durch E. T. A. Hoffmann vertraute Figur Kreislers direkt beeinflußte, sich ruhig dem Schaffen überließ und e r s t n a c h V o l l e n d u n g s e i n e s W e r k s m i t s i c h u n d a u c h m i t A n d e r e n ü b e r e i n e n T i t e l z u R a t e g i n g, den er zuweilen später durch einen anderen, ihm besser passenden ersetzt, ein Verfahren, das eine große Anzahl ganz auffallend u n z u t r e f f e n d e r Überschriften zur Folge haben mußte, die jedem denkenden Schumannspieler und -hörer sicher aufgefallen sind. Liszt läßt in seiner Besprechung der Kinderszenen op. 15 (die Schumann selber „Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere" genannt hat, und die ich von jeher für dem Verständnis und dem Vermögen von Kindern gänzlich entrückt erklärt habe) sich von seinem Entzücken so fortreißen, daß er nicht nur alle Überschriften (auch das erste, jeder Charakteristik des Exotischen bare Stück „Von fremden Ländern und Menschen") gläubig hinnimmt, sondern sogar in der R e i h e n f o l g e d e r e i n z e l n e n N u m m e r n e i n e G e s e t z m ä ß i g k e i t d e r K i n d e s p s y c h o l o g i e e r k e n n t. Und dabei muß ihm, dem großen Meister, das schier Unbegreifliche, Unerklärliche passieren, daß er in künstliches Deuten verrannt das nach der erfüllten, bald dringend flehenden, bald schelmisch aufblickenden Bitte im Glück der Erfüllung zweimal hintereinander herausgejubelte „Glückes genug" als ein „m i t s a n f t e m w e i s e n V o r w u r f g e a n t w o r t e t e s a s s e z" empfindet! „So müssen die kaum sich entfaltenden Seelen schon das schwere Wort von der irdischen Unzulänglichkeit begreifen lernen, deren schmerzlichste Schwäche die Unmöglichkeit ist, uns unaufhörlich am Born der Gefühlsseligkeit, an den Genüssen der Einbildung zu tränken."

Also: Glückes genug = Nein! Du hast schon genug bekommen und mußt dich mit der Endlichkeit abfinden. „Doch dem innigen Sittenspruch folgt eine wichtige Begebenheit" heißt es dann weiter! So schwarz auf weiß und ohne jedes Fragezeichen des Herausgebers Julius Kapp in der recht ungeschickten Übersetzung von Lina Ramann S. 237/38 des 4. Bandes der Gesammelten Schriften zu lesen. Man hat oft genug bei Deutungen musikalischer Kunstwerke (man denke nur an die Beethovenscher Sinfonien, besonders der siebenten!) Grund zum bedenklichsten Kopfschütteln; aber eine solche doppelte Entgleisung durch doppeltes Mißverstehen, der Musik wie der Überschrift, und noch dazu von einem der feinsinnigsten Künstler, steht als einzig da. Was man meiner Meinung nach von den Titelüberschriften überhaupt sagen könnte: wo eine solche zutrifft, ist sie eben überflüssig, das gilt ja gerade von diesen beiden besonders, und wenn sie gefehlt hätten, würden wir sicherlich keinen Grund zum Kopfschütteln über einen Meister bekommen haben. „Die Überschriften", sagen ihre Verteidiger, „sollen Spieler und Hörer anregen"; ich hatte aber schon dies nur unter der Voraussetzung zugegeben, daß die Überschrift die richtige ist. Was würde sich nun wohl nach der Lisztschen Deutung für die praktische Ausführung ergeben?? — Daß es der Überschriften nicht bedarf, um ein inniges Verstehen, eine poetische Wiedergabe und einen künstlerischen Genuß zu sichern, haben alle Komponisten bewiesen; Schumann selber oft genug in titellosen oder nur mit drei Sternen bezeichneten zart- und tiefsinnigen Stücken; Fr. Schubert; vor allem aber Chopin mit seinen wundervollen Fantasiestücken, die unter dem unscheinbaren Decknamen „Etüden" und „Präludien" wahre Schätze herrlicher inspirierter Musik in sich bergen. Und wenn wir an unsere großen klassischen Meister denken: wann haben wir bei den alten wie bei den neueren in ihren Tokkaten, Präludien, Suiten, Sonaten- und Sinfoniesätzen jemals Titelüberschriften vermißt? Und wie wir werden alle die empfinden, die beim Genießen von Werken der unsinnlichsten aller Künste sich nicht durch irgendeine Vorschrift, und sei es auch eine des Komponisten selbst, binden lassen, sondern sich die Freiheit bewahren wollen, auf ihre Fasson selig zu werden.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Wieder war es ein Händelsches Werk, das in der letzten Zeit die weitaus stärksten Eindrücke hinterließ, das vom Riedelverein in der Alberthalle zur Aufführung gebrachte Oratorium „Israel in Ägypten". Man glaubt es an sich selbst zu fühlen, daß die Wirkung Händelscher Werke zusehends stärker wird, wie man auch beobachten kann, daß früher ziemlich indifferente Kreise aufzuhorchen beginnen und zu dem Geständnis gelangen, dieser Händel müsse eigentlich doch ein ganz besonders großer Kerl sein. Tatsächlich gibt es gerade für heute keinen großen Musiker, dessen Atem derart imstande wäre, gewissermaßen allen Staub von unsrer Seele zu blasen und uns menschlich und künstlerisch frei zu machen wie Händel. Freilich, bei unsern modernen Musikern wird's noch eine Weile gehen, bis sie merken, woher eigentlich der Zukunftswind weht, jede aber nur gut halbwegs gelungene Aufführung eines großen Händelschen Werkes ist so eine Art Volltreffer ins Lager der modernsten Musik. Indessen heißt es sich hier mit anderen Fragen beschäftigen. Zu seiner eigentlichen Wirkung wird „Israel" erst kommen, wenn die völlig mißverständliche Bearbeitung Chrysanders, die so recht dem so fatalen Zivilisationszeitalter des 19. Jahrhundert angehört, beseitigt ist. Ich habe an anderer Stelle ausführlich auseinandergesetzt, worin Chrysanders Mißverständnis diesem Werk gegenüber besteht, warum dieses ein ausgeprägtes Chororatorium sein mußte und der Solostimme nur beschränkten Raum geben konnte? Dieses spezifisch alttestamentarische Werk — im eigentlichen Gegensatz zum Messias — hat für das Individuum noch wenig Raum, die Errettung Israels aus den Klauen der Ägypter ist auch etwas derart Wunderbares, über alle menschlichen Kräfte Gehendes, daß bei einem Händel ein Werk ganz besonderer Art entstehen mußte. Ganz unglücklich ist Chrysanders Einteilung in drei Teile; die Zweiteilung ist derart innerlich begründet — erster Teil unmittelbares Geschehen, zweiter Teil Betrachtung, das Erlebnis in der Vorstellung —, daß es wirklich des 19. Jahrhunderts und eines so eigenwilligen Mannes wie Chrysander bedurfte, um vom Original abzuweichen und, echt bezeichnend, in der spezifischen Größe und Eigenart des Werkes „leicht wahrnehmbare Schwächen" zu sehen. Aber auch die meisten Soloeinlagen sind im höchsten Grade stillos, passen bei aller Schönheit zum „Israel" oft wie die Faust aufs Auge oder besser, wie das Auge zur Faust! In dem Stück z. B.: Dem Gott der Macht singt hell im Chor, ist das Verhältnis zu Gott derart kordial gefaßt, daß man vom Wesen des „schrecklichen und herrlichen" Gottes in Israel wirklich nichts gespürt haben kann, um es einlegen zu können. Darüber denn auch genug, das sei aber gefragt, warum denn gerade ein Riedelverein, der sicher noch das frühere Aufführungsmaterial besitzt, nicht wenigstens in solchen Fällen zum Original — das nur ganz wenig überarbeitet zu werden braucht — zurückkehrt! Man will allmählich wieder den wahren, reinen Händel haben; nur dann ist ein echtes, auch die tieferen Fragen berührendes Verständnis dieses gewaltigen Mannes möglich. Erfreulich war aber, daß die Aufführung als solche beträchtlich händelscher war wie die eines andern Oratoriums im letzten Jahr. Max Ludwig, der Dirigent des Vereins, hat sich unterdessen weit stärker in Händel eingelebt, dem elementaren Rhythmus Händels, fern allem differenziert modernen Getue liegend, ist er bedeutend näher gekommen, einiges war sogar absolut getroffen und mit wirklicher Phantasie gesehen. Anderes war noch etwas mißverständlich, gerade auch in den Tempi; freuen wir uns aber herzlich, daß in Ludwig ein Händeldirigent heranwächst. Zu einer vollkommenen Aufführung gehörte auch ein größeres Orchester, wenigstens in einigen Gruppen, und auch der Chor hat gelegentlich Mühe, für jeden der beiden Chöre immer genügend Tonmaterial zu stellen. Aber es gab Ausgezeichnetes, gerade auch im elastischen Sinn zu hören. Von den Solisten stand wieder Fr. Peiseler-Schmützler obenan, mit wirklichem Feuer sangen die Herren Laßner und Bockelmann das größte aller Baßduette, und die Altistin Fr. J. Warth-Geis sang sich während des Abends zusehends in ihre Partie hinein.

Weiteren Händel konnte man im 2. Konzert der rüstig weiter schreitenden Kammerorchester-Vereinigung unter W. Stöver hören, nämlich die große
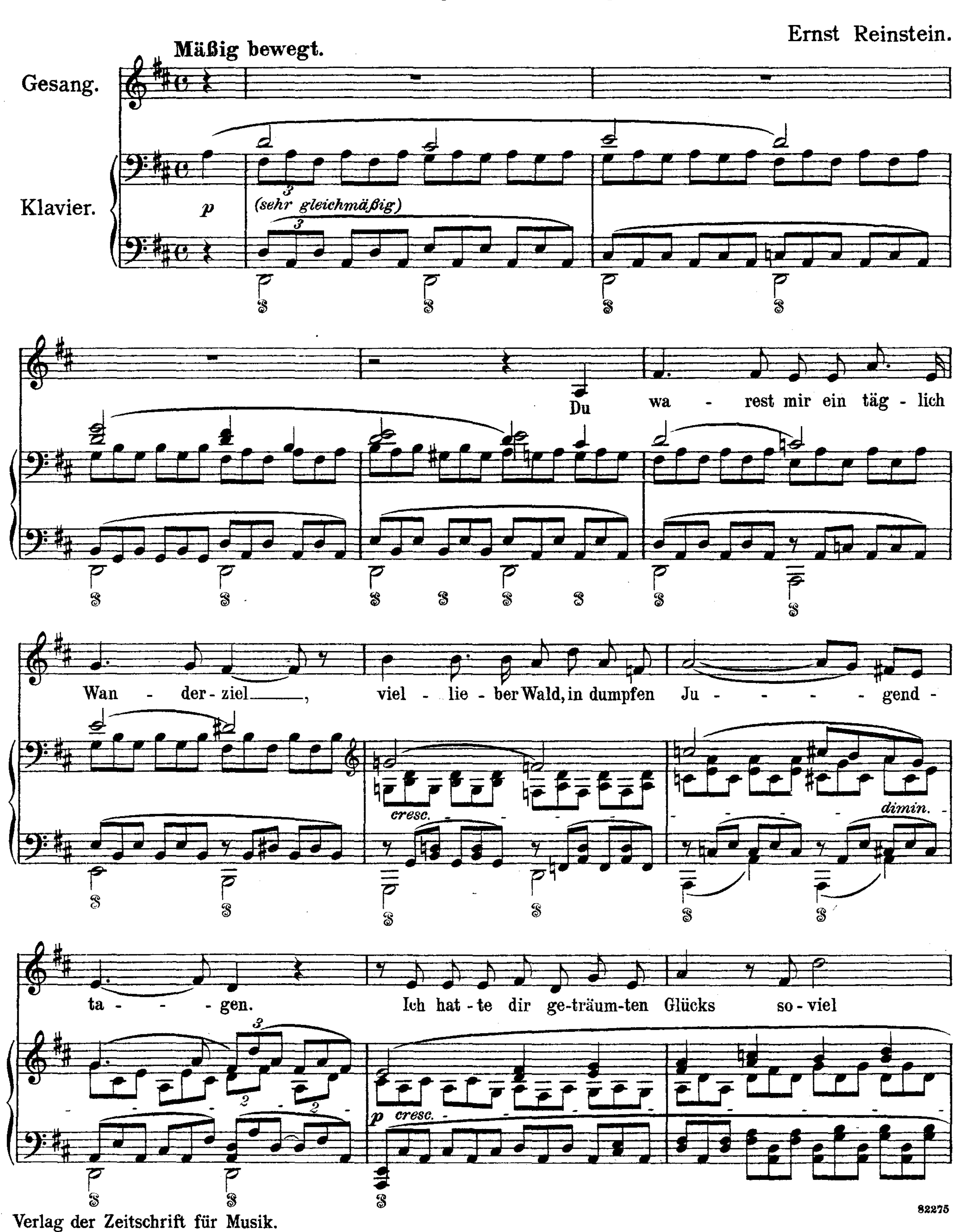
Z. f. M.
Beilage 36.
Heft 4, 1923.

Jetzt rede du!

(C. F. Meyer.)
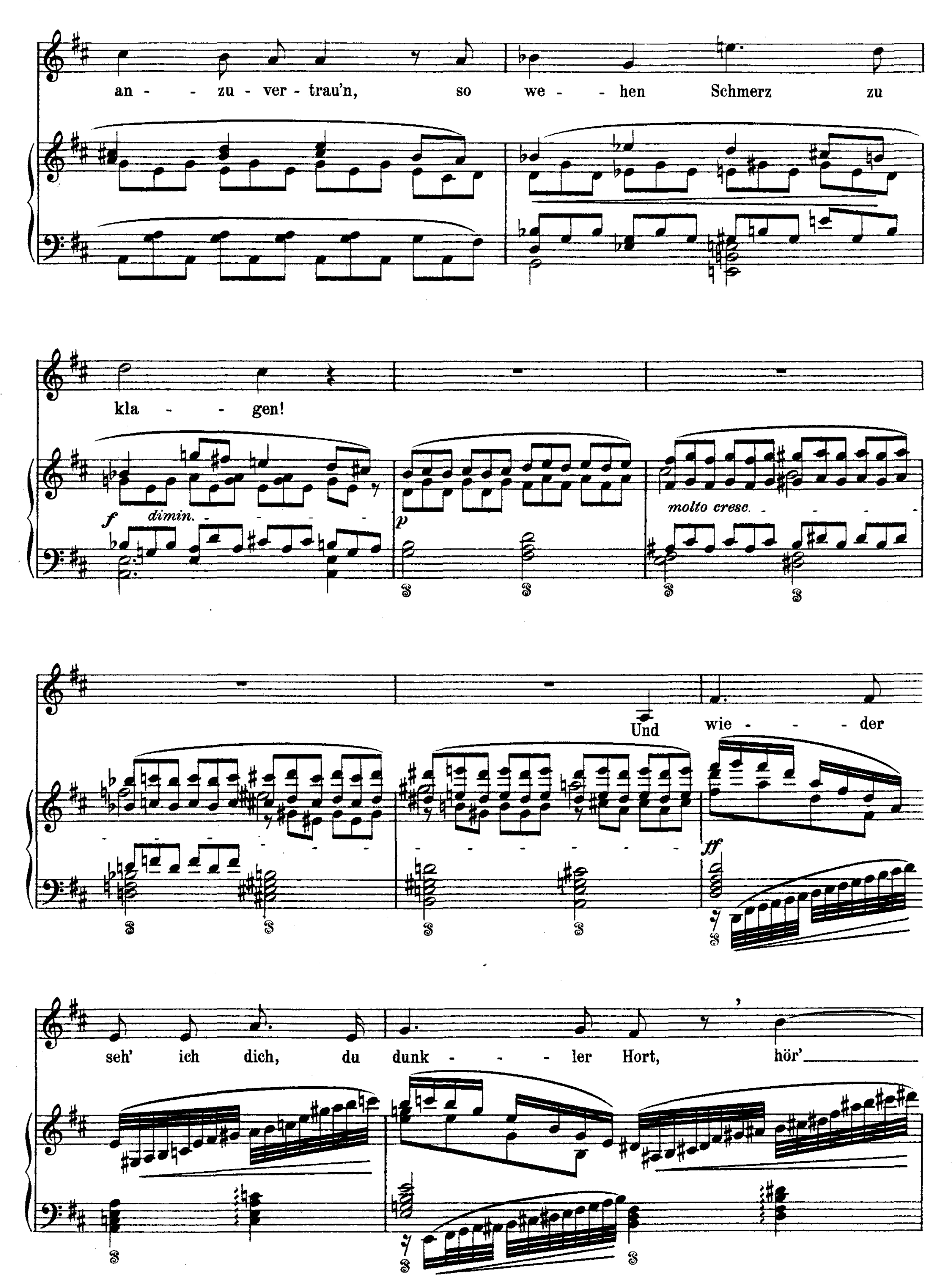
Herrn Kammersänger Alfred Kase gewidmet.
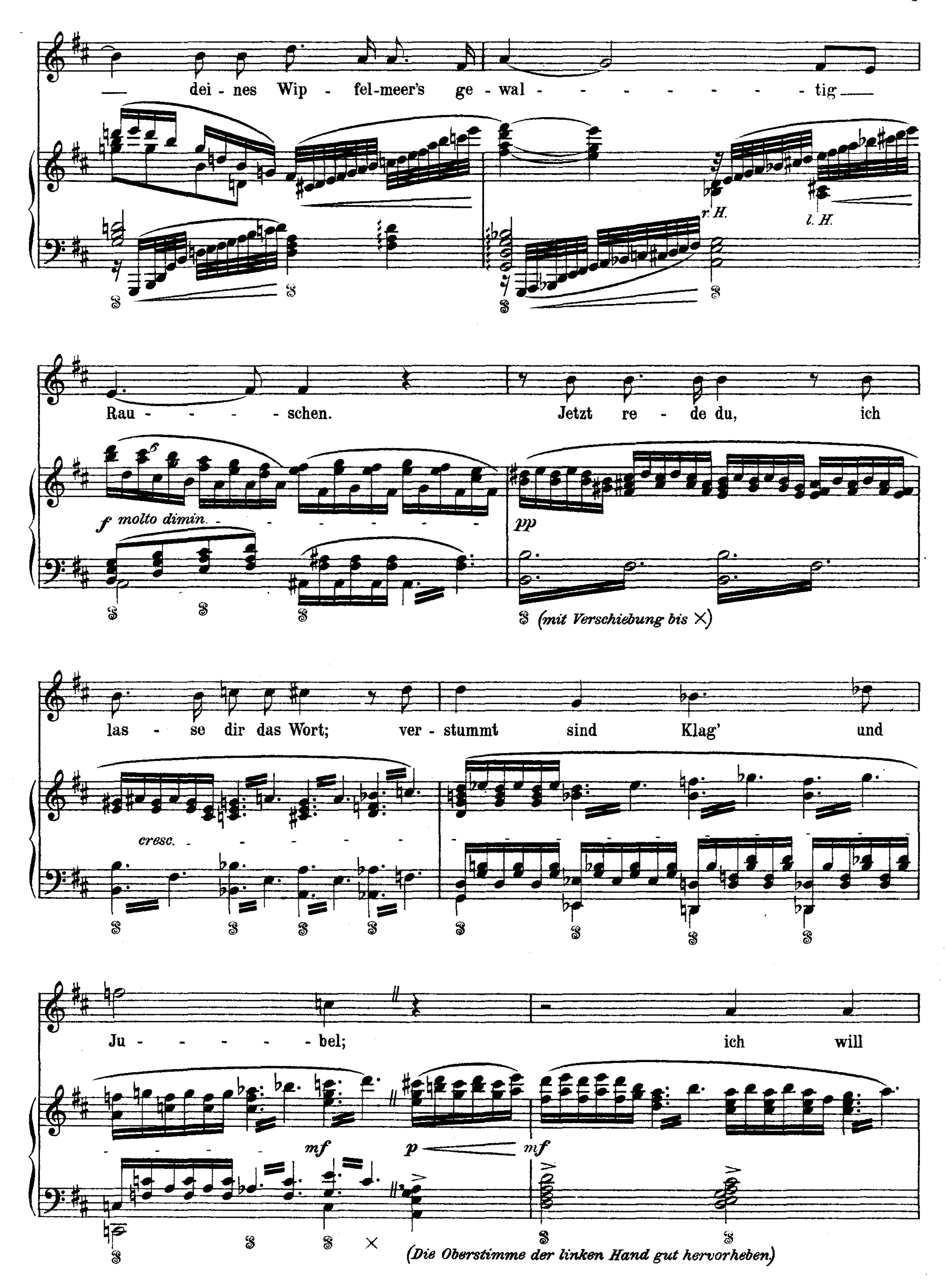
Ernst Reinstein.
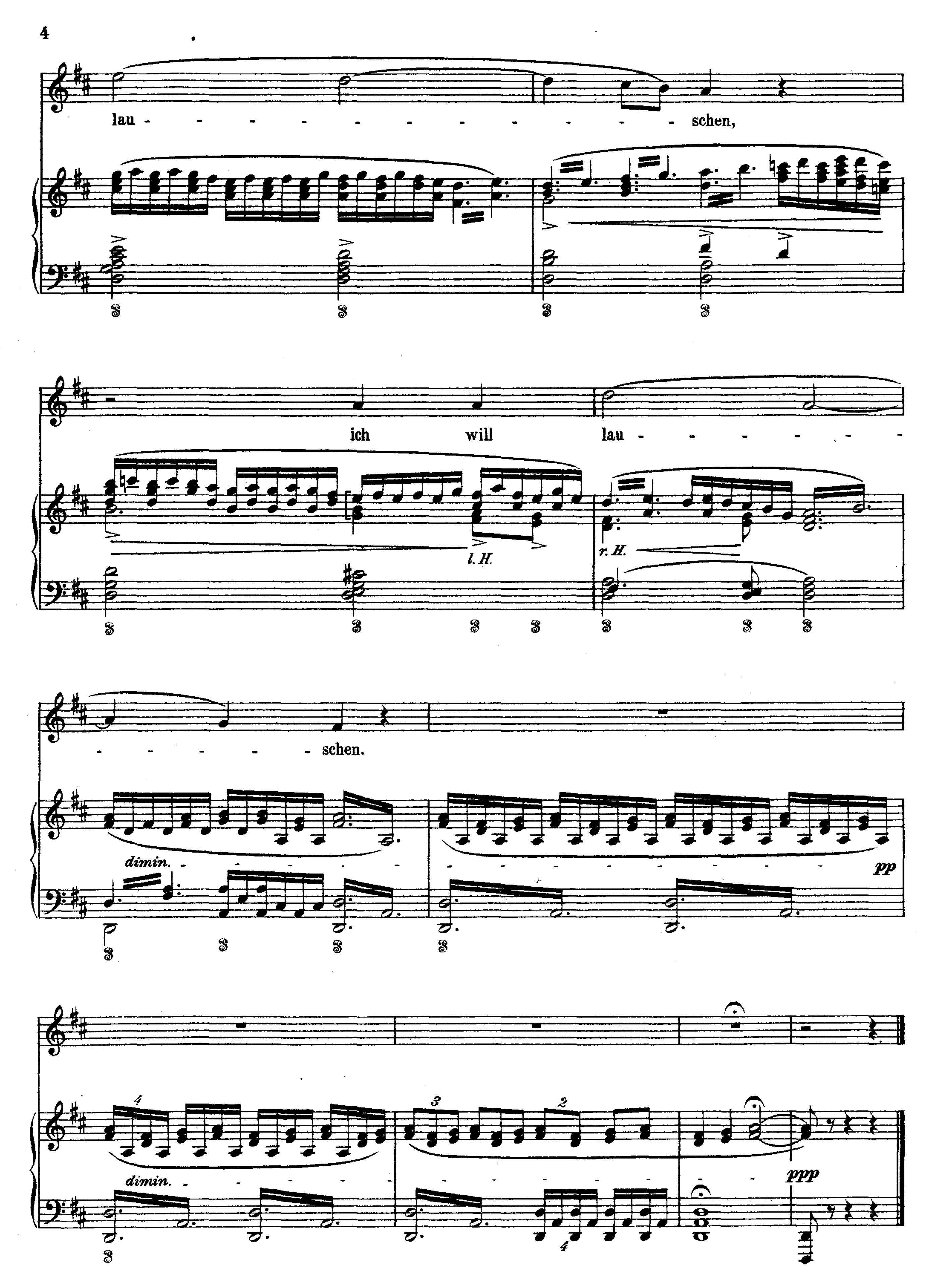


82275

Verlag der Zeitschrift für Musik.
Steingräber-Verlag, Leipzig.


an - - zu - ver - trau'n, so we - - hen Schmerz zu
kla - - gen!
f dimin.
p
molto cresc.
Und wie - - der
ff
seh' ich dich, du dunk - - - - ler Hort, hör'


deines Wipfelmeer's gewal - - - - - - - - - tig
r. H.
l. H.
Rau - - - - schen.
Jetzt re - de du, ich
f molto dimin.
pp
(mit Verschiebung bis ×)
las - se dir das Wort; ver - stummt sind Klag' und
cresc.
Ju - - - - - bel;
ich will
mf
p
mf
(Die Oberstimme der linken Hand gut hervorheben)



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Ouvertüre zum „Rodrigo". Stövers Verhältnis zu Händel ist aber noch einseitig, er kennt vorläufig fast nur den „massiven" Händel, den er mit gesündester Energie gibt; daß aber Händel sogar außerordentlich graziös sein kann und es teilweise in den Tänzen dieser Ouvertüre auch ist, davon weiß er noch nichts. Dieser einseitig massive Händel gehört ebenfalls in die Rumpelkammer des 19. Jahrhunderts. Gespielt wird von dem fast durchgehends aus Damen bestehenden Orchester mit außerordentlicher Intensität und Hingabe, was vor allem dem D-Moll-Klavierkonzert Bachs zugute kam, das in seiner dämonischen Größe und Unerbittlichkeit erstand und förmlich wie ein Riese auftauchte. Denn am Klavier gab's noch eine besondere Überraschung: Ein junger, noch fast unbekannter Pianist, ganz unscheinbar aussehend, packte das Konzert mit einer derartigen konzentrierten Musikalität und einer derart pianistischen Akkuratesse an, daß dieser junge Mann zunächst einmal als Bachspieler angelegentlichst empfohlen werden kann; er heißt Fritz Weitzmann. Auch eine Sängerin debütierte, Frl. Victoria von der Groeben, eine Altistin mit überraschend großem und schönen Material, das bei weiterer Pflege wohl großen Zielen zugeführt werden kann. Dann gab's eine Mozart-Überraschung; der Vortrag der Serenade (K. V. 239) für konzertierendes Streichquartett, Streichorchester und Pauken in einer delikaten — ungenügend nur die erste Solovioline — Ausführung, ein fröhlich beglückendes Werk, das man doch auch in den Provinzstädten aufführen möge.

In den beiden Gewandhauskonzerten hörte man ebenfalls wieder Neues, in dem einen des Italieners Respighi Fontane di Roma, in dem anderen Paul Graeners Waldmusik für großes Orchester (op. 60) als Uraufführung. Das Werk ist wirklich schön, und es wäre noch schöner, wiese es mehr stille, intime Partien auf, klänge es etwas verhaltener. Gräner hat es aber die Großartigkeit des Waldes angetan, wodurch er sich gelegentlich mit Bruckner berührt. Für einen phantasievollen Hörer taucht eine Menge auf, der starke Erfolg bewies denn auch wohl dem Tondichter, daß er zur Hauptsache verstanden wurde. Auch Respighis klar geformte und glänzend klingende Orchesterstücke, malerische Musik etwa im Sinne von Smetanas Heimatbildern, fanden ein dankbares Publikum; der Hauptnachdruck dieses Konzerts lag aber in einer ganz außerordentlichen, zu Ehren Nikischs veranstalteten Wiedergabe der vierten Sinfonie von Brahms, wie denn Furtwängler keinen Meister tiefgründiger erschließt wie gerade Brahms. Sehr schön und gut artikuliert, doch nicht immer fesselnd, spielte Judith Boker das Cellokonzert von Volkmann, mit Größe, doch mit einigen Manieriertheiten, Carl Flesch das Beethovensche Konzert. An dem zu langsamen Tempo des zweiten Satzes, das sich wirklich nicht halten läßt, dürfte wohl Furtwängler als Mitverantwortlicher zeichnen. Den Manen Mendelssohns opferte man gebührend wieder einmal mit dem Vortrag der A-Moll-Sinfonie.

Im Tonkünstlerverein machte man im letzten Konzert eine recht hübsche und vertrauenerweckende Bekanntschaft in dem Komponisten J. von Langstroht, von dem ein Variationenwerk für Violine und Klavier zu hören war, ein vollblütiges, gesundes und vor allem auch mit Phantasie begabtes Werk. Wer ist Langstroth? Nicht eine Zeile auf dem Programm verriet, mit wem man es zu tun habe. Kann denn nicht wenigstens das Geburtsjahr und der Geburtsort eines Komponisten auf das Programm gesetzt werden, damit man doch wenigstens einigermaßen weiß, wo man daran ist. Muß immer und immer die Erfüllung derartiger Selbstverständlichkeiten verlangt werden? Weit weniger imponierten — oder vielmehr gar nicht — die Lieder eines Hans Herwig. Das echte Lied geht nach innen, diese aber gingen nach außen, und dieses Außen ist vielfach sehr aufgedonnert. Dann hörte man außer Regers fesselnder A-Moll-Suite op. 103a — beide Violinwerke sehr hübsch gespielt von Lotte Hellwig und Alice Kroeger-Isaac — Paul Gräners „Wilhelm-Raabe-Musik" für Klavier op. 59, die den Komponisten auf einem für ihn wenig ergiebigen Nebenpfad zeigt.

Conrad Ansorge spielte vor überfülltem Hause Beethoven, vor allem den früheren und mittleren, und fesselte auch dieses Mal wieder außerordentlich, wenn zwar nicht alles gerade auch technisch, gleichwertig ist. Der große Künstler erlebt aber immer noch unmittelbar, und so zwingt er immer wieder. Etwas Besonderes sei noch zum Schluß erwähnt: Julius Weismann begleitete die vornehme und geistvolle junge Tänzerin Edith Bielefeld am Klavier mit

Zu unserer Notenbeilage

Wir bringen dieses Mal das Lied des in Zwickau i. S. lebenden Ernst Reinstein, das mit zwei anderen anläßlich des hundertjährigen Jubiläums des Leipziger akademischen Gesangvereins im Gewandhaus-Festkonzert letzten Sommer mit großem Erfolg von Kammersänger Alfred Kase gesungen worden ist, allerdings mit Orchesterbegleitung. Die Klavierbearbeitung stammt vom Komponisten, und ersetzt, einen gewandten und orchestral fühlenden Pianisten vorausgesetzt, die Originalbesetzung immerhin einigermaßen. Der Grundton der Lieder ist sehr warm, wächst förmlich aus der Wärme und Fülle des Waldes mit den Erinnerungen an ihn hervor. Überall bemerkt man die natürliche, sinngemäße Deklamation wie auch die freie Anwendung des variierten Strophenprinzips. Der Kunstwert des Liedes würde noch erhöht, wenn auch die Harmonien den Sinn der Worte überall mit gleicher Schärfe träfen. Die Anwendung von A-Moll in der ersten Verszeile z. B. löst fast die entgegengesetzte Stimmung aus.

eigenen, hierfür geeigneten und teilweise für diesen Zweck geschriebenen Kompositionen. Das Zusammenwirken war ganz reizend, indem die Tänzerin echt musikalisch ist und ihren schönen Körper wirklich in der Gewalt hat. Weismanns meist zierliche, zeichnerisch-charakteristische Kompositionen (Walzer, Menuette, Gavotten usw.) eignen sich für eine derart exakt vorgehende Tänzerin ausnehmend gut. A. H.

* *

Der neue junge Führer des Leipziger Sinfonieorchesters — so nennt sich jetzt nach der Palastrevolution und gewaltsamen Abschüttelung Hans l'Hermets der „Trümmerhaufen" des ehemaligen Philharmonischen Orchesters —, Emil Bohnke, stellte sich seine erste offizielle Aufgabe im Rahmen der Philharmonischen Konzerte vor ausverkaufter Alberthalle nicht eben leicht: einen sehr glücklich auf den tragisch-pathetischen Grundton dieser düsteren Tage abgestimmten Brahms-Abend mit Tragischer Ouvertüre, erstem Klavierkonzert (D-Moll) und erster Sinfonie (C-Moll). Wie vorauszusehen, reichte das Material des im übrigen mit vollster Hingebung und sehr schönem künstlerischen Erfolg spielenden Orchesters teilweise, vor allem bei den Bläsern und Holzbläsern, dafür noch nicht annähernd aus. Aber das frische jugendliche Temperament, die schlicht-natürliche Interpretation, der scharfe rhythmische Sinn des Dirigenten half, obzwar man die geistige Seite seines Talents unter diesen Hemmungen noch nicht klar genug erkennen konnte, zum guten Teil darüber hinweg; ja, vor allem dieser straffe rhythmische Zug des Dirigenten wird ihm bei der Erziehung des darin arg vernachlässigten Orchesters entscheidende Dienste tun. Auch der aus Dohnányis Schule hervorgegangene und namentlich als ausgezeichneter klassischer Spieler in unseren Konzertsälen mit Recht hochgeschätzte Deutsch-Ungar Eugen Linz kämpfte heroisch mit schweren Hemmungen: der Flügel war für den Riesenzirkus der Alberthalle viel zu klein und wollte nicht klingen. So blieb ihm nur eins übrig: die klangliche und rhythmische Forzierung.

Aus den Klavierabenden der zweiten Januarhälfte greife ich wieder nur die heraus, die durch Können oder Programm erheblich aus dem altgewohnten Rahmen heraustraten. Da trat die Wienerin Helene Lampl, eine rassige, österreichisch warmblütige und großzügig-genialisch gestaltende eminente Virtuosin von großem, plastisch modellierten, tragenden und singenden „Steinway-Ton", für ihres Landsmanns Wilhelm Groß' „Sinfonische Variationen" ein, die in dieser Zeitschrift an anderer Stelle (Besprechungen) demnächst ausführlich gewürdigt werden. — Da lockte der pianist futurist george antheil, ein junger Amerikaner, als „vollendeter Modernist" und Bekenner eines äußerst unklaren, mathematisch-metaphysischen Musikkubismus die Neugierigen und die nicht alle werden in den dichtgefüllten, großen Rathaussaal. Es gab zum Schluß einen kleinen Skandal. Freilich erst dann, als sich der anfängliche poesie-, stimmungs- und farbenreiche Neuimpressionist, dessen acht Burlesken der Reihe nach in Titel und Stil ihren Paten Debussy, Ravel, Casella, Scriábin, Strawinsky, Malipiero, Pizzetti an und nachempfunden sind, in einer „wüsten Sonate" (Sonata Savage) als ultraradikaler expressionistischer Neutöner und Geräuschmusiker enthüllte. Sehr schade, denn der Pianist ist ein sehr feiner und versonnener lyrischer Klangpoet, und der Komponist könnte einmal so eine Art amerikanischer Albéniz (zu dem im „Kreolenfest" deutliche Fäden laufen) werden und hätte es gar nicht nötig, die Wissenden mit der Nase darauf zu stoßen, daß sein „Tal der Blumen" neben Ravels „Tal der Glocken" („Miroirs") liegt, sein „Nachmittag eines Milchmädchens" (!) etwas sozusagen Faunisch-Debussyanisches hat, seine „Musik über den Wassern" Debussys „Reflets dans l'eau" widerspiegelt, sein „Feuerwerk" unmittelbar neben dem Debussys und Strawinskys abgebrannt wird. — Da umrahmte endlich der Frankfurter Willy Renner seine zweiklavierigen Variationen über ein altdeutsches Volkslied op. 14 durch Regers zweiklavierige Monumentalwerke, die Introduktion. Passacaglia und Fuge und die außer der prachtvollen Fuge doch an Bedeutung hinter seinen Bachvariationen zurücktretenden Beethovenvariationen. Mit der Wirkung, daß die zarte Neuheit schon klanglich beinahe völlig erdrückt wurde. Durchaus programmatisch gedacht — das Volksliedthema „Schlaf, Kindlein, schlaf" rückt das ganze mit dem possierlichen „Männlein im Walde" ganz ins Gebiet der modernen Traumdichtung — erweitert sie Regers mehr sprunghaft kontrastierende als ruhige innere Entwicklung der Variationenform noch mehr zur ganz lockeren, fantasieartigen Form eines impressionistischen und darin wie harmonisch sichtlich westlich-französisch orientierten großen „Vogelkonzerts" im Rahmen eines bald träumerischen, bald sonnigen Waldesstimmungsbildes. Das Werk ist fast allzu stark auf spielerische, feinpianistische Klang- und Tonmalereien gestellt. Die Aufführung durch den Komponisten, einen ebenso markanten wie eleganten Rhythmiker von feurigem Gefühlsschwung, vollem, weichem Gesangston und kluger, bis zum Monumentalen plastisch-architektonischer Gestaltung (Regers Fugen!) mit seiner vortrefflichen Partnerin Käte Wiß war exzellent. — Aus den übrigen Klavierabenden hebe ich schon seines Programms wegen einzig den von Frieda von Mikulicz (Berlin) heraus. Einmal, weil er mit der, trotz aller Gebundenheit durch alte Formen doch so nordisch-frischen Holberg-Suite endlich einmal wieder für den so schmählich in unsren Konzertsälen vernachlässigten Grieg eintrat, dann, weil er in einer kleinen modernen Gruppe (Blumenfelds „Moments lyriques" in Chopins wohllautgesättigter Art, Bortkewicz' schalkhafte kleine impressionistische „Vogelstudie", Niemanns „Pharaonenland") den Lebenden ihr Recht gab. W. N.

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender Musiker

Geschäftsstelle: Leipzig, Seeburgstraße 100

An Spenden gingen ferner ein:

Paul Paeßler, Hamburg. Ergebn. ein. unt. seinen Klavierschül. veranstalt. Sammlung . . . M. 30790.—
Dr. A. J. H. . . . . M. 6000.—
Bruno Schrader, Berlin . . . . M. 500.—
Oskar Nieberg, Lüneburg . . . . M. 500.—
St. V. an Papier für die Aufrufe der R. Sch.-Stiftung . . . . M. 25000.—
C. G. Naumann, G. m. b. H. Satz und Druck der Aufrufe . . . . M. 15000.—

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Stand der Konzertunkosten Ende Januar: 2×150 M. Straßenbahn, 50 M. Garderobe, 100 M. Programm, 200—2000 M. Eintrittskarte. Darauf möge sich jeder sein Verslein selber machen. Mich wundert nur noch die Papierverschwendung, die da hinsichtlich der Programme getrieben wird, denn man klagt doch männiglich über die Papiernot. Weshalb kehrt man nicht zu der Sitte der Väter zurück, bei Sologesangskonzerten keine Texte mitzudrucken? Damals verlangte man von den Gesangsgrößen eine so deutliche Aussprache, daß sich das Nachlesen der Worte erübrigte. Zudem ist letzteres heute wegen der mangelhaften Saalbeleuchtung unmöglich; man sitzt ja im Finstern. Als nun am Schlusse des Liederabends von Eleanore Schloßhauer-Reynolds die teuren Programme auf der Erde herumlagen, meinte ein Ausländer, hierorts lägen die Hundertmarkscheine auf der Straße, und hob sich zwei auf. Es war fein gedruckt und künstlerisch musterhaft: zwei Opernarien von Händel, sechs Lieder von R. Schumann, ebensoviel von Mendelssohn und fünf von R. Strauß. Letztere erschienen nach den Mendelssohnschen hohl, geschraubt und formverloren. Man dachte wieder, daß der Mendelssohn noch gesungen werden würde, wenn Strauß längt nur noch dem Musikgeschichtskundigen bekannt sein würde. Die Sängerin hatte noch ihre alten Vorzüge und Fehler: mächtige Altstimme, schlechte Tonbildung und Aussprache. Meist verstand man kein Wort. Auch Gertrud Farrhi hatte ein mustergültiges Programm: zuerst die Koloraturarie mit obligater Flöte aus Donizettis Lucia, dann sechs alte Lieder, die fälschlich als deutsches Rokoko (!) bezeichnet waren (J. Haydn, Spohr, Zelter, Himmel, J. A. P. Schulz, Schubert), eine Opernarie aus Mozarts Entführung, dann Arietten von Monsigny, Sarti, Legrenzi, Jomelli, und als Kehraus Straußens Walzer „Frühlingsstimmen". Leichter Fluß der Koloratur, Meisterschaft in den technischen Kunststücken, ein schöner Ton in der Höhen- und Mittellage waren die Vorzüge der Sängerin. Die untere Lage ihrer Stimme ist schwächlich. Dagegen war ein anderer Sopran höchst zweifelhafter Natur und auf dem Orchestermeere ganz verloren: der von Annie Stein aus Wien. Zu allem verstand noch der berühmte Herr von Schillings nicht im mindesten, das von ihm dirigierte Orchester zu besonderer Diskretion anzuhalten.

Im Fache der Streichinstrumente erschien ein neues großes Talent, die vierzehnjährige Violoncellistin Ruth Tvermoes, die u. a. schön und vollendet das einsätzige Konzert in C-Moll op. 38 von Jules de Swert und danach die hübsche, interessante Suite op. 16 für zwei Violoncelli von Popper mit ihrem Lehrer Grünfeld spielte. Leichte Technik und ein geschmeidiger, tragfähiger Ton, dazu gesunde Natürlichkeit des Vortrages! Weiter eine neue Geigerin, die wohl bald als Stern erster Größe glänzen wird: Elisabeth Bischoff. Sie trat in einem Konzerte des Berliner Sinfonieorchesters auf, das deshalb „romantischer Abend" genannt war, weil es mit Webers Euryanthenouvertüre begann und mit Schumanns erster Sinfonie schloß. Alles, was dazwischen lag, war aber gar nicht romantisch. So auch die beiden Violinkonzerte, die Frl. Bischoff als eine Nummer spielte: das in E-Moll von Nardini und das einsätzige, selten gehörte in A-Moll von Vieuxtemps. Der so verschiedenen Stile dieser beiden Werke war die Solistin völlig Herrin; ihr temperamentvoller, warmherziger Vortrag entgleiste nie. Technisch leistete sie das Höchste. Ihr Ton ist groß und edel. Dagegen entwickelte der in beiden Hemisphären bekannte Geiger Polk in Spohrs D-Moll-Konzert einen für Spohr zu kleinen Ton. Sonst bot er eine sehr feine Leistung dar. Im nachfolgenden Konzerte Tschaikowskys aber schien der Künstler die eigentliche Seelenresonanz gefunden zu haben, denn da war auch sein Ton auf einmal ganz anders. Es klang alles wie aufgetaut. Auch sein Dirigent Egon Pollak ist warm zu loben. Unter ihm war Smetanas Moldau auch in den Stromschnellen wohllautend und durchsichtig. Anders die Ouvertüre zu Cornelius' Barbier; da ist nun einmal mit der unbeholfenen Instrumentation nichts zu machen. Ferner erwähne ich Irene von Dubiska. Sie spielte Violinkonzerte von Busoni und Karlowicz. Von letzterem op. 8 A-Dur. Das zeichnet sich zunächst durch eine interessante und effektvolle, aber schwierige Prinzipalstimme und dann durch ein durch und durch musikalisches, melodiegesättigtes Wesen aus. Der Übelstand zu dicken Blechs in den Ecksätzen wäre leicht zu beseitigen. Die drei Teile sind auch nichts weniger als geschwätzig, vielmehr kurz und bündig. Zwischen den Violinkonzerten lag eine schöne Aufführung von Beethovens B-Dur-Sinfonie (Ernst Wendel). Ganz Bach widmeten sich die drei Konzerte von Alexander Schmuller. Man hörte da jedesmal ein Violinkonzert, eine Partite und Sonate, die Konzerte mit sogenanntem kleinen Orchester, mehr kammermusikalisch begleitet, welches allein richtige Verfahren in Berlin endlich Boden gewinnt. In der Weise ließ sich auch der Pianist Kurt Schubert Bachs D-Moll-Konzert begleiten, das er am Schlusse seines Bachabends spielte. Hier hörte man zwischen den Klaviervorträgen noch Gesangsstücke des großen Tondichters, die die Gattin des Konzertgebers übernommen hatte. Alles wohl geraten. Als Kammerorchester, wie man wohl heutzutage sagt, wirkten Hjalmar von Dameck und seine hochgeschätzten Kunstgenossen mit. Dieser gediegene Geiger und praktische Musikgelehrte hatte aber auch seine eigene, zweite Kammermusik. Sie begann gleich genuß- und lehrreich: ein Concerto grosso von Corelli und eine Suite von Rameau hintereinander, beide stilvoll und in der Praxis ihrer Zeit aufgeführt. Da gewahrte man noch handgreiflichere Unterschiede wie zwischen Bach und Händel, die ja vielfach nicht nur vom Laien, sondern auch vom Fachmusiker immer noch in ein und denselben Stiltopf geworfen werden. Hier die erhabene und erhebende, großzügige Melodik des Italiers, dort die liebenswürdige Beweglichkeit des Franzosen. Selbst die Unterschiede der technischen Arbeit erschienen ad oculos demonstriert. Der Vortrag war aber keineswegs doktrinär, sondern von echt künstlerischem Geiste getragen. Nachher hörte man noch Beethovens Flötentrioserenade und Brahms' selteneres A-Dur-Klavierquartett. Hier spielte wieder der schon genannte Kurt Schubert die Klavierstimme.

Die Hauptüberraschung auf kammermusikalischem Gebiete war nun ein neues Streichquartett, junge Leute aus Wien, die Herren Gottesmann, Müller, Dick, Bereznickyi. Sie gaben zwei Konzerte mit Quartetten von Schubert, Hugo Kauder, Dvořak, Reger, H. Wolf und Beethoven. Das Publikum war begeistert, die Kritik voller Lob mit allerhand Wenn und Aber. Ich konnte nur Beethovens Cis-Moll-Quartett hören, aber das wurde geradezu ideal vollendet gespielt, technisch wie geistig. Auch trug man seine sechs Teile vorschriftsmäßig in einem Satze vor, ohne die übliche Pause vor dem Scherzo. Die Begeisterung des

kleinen, aber gebildeten Publikums ging in eine politische Demonstration über, indem die Künstler unser Nationallied „Deutschland über alles" mit den Haydnschen Variationen spielten — der Gruß des armen Österreichs an das nun ebenso arme Deutschland, der Ruf: Vereinigen werden wir uns doch! Darin klangen auch die Hochs der Hörer aus.

Mit dieser nationalen Wendung ist auch Veranlassung gegeben, sich über den Kultus moderner französischer Musik in Berlin auszusprechen.

Was man sich dort während der letzten Monde in Theater und Konzert auf diesem Gebiete leistete, geht auf keine Kuhhaut. Mit dem Philharmonischen Orchester hatte man dabei etwas weniger Glück als mit dem Sinfonieorchester. Leider versagte hier die Kritik fast völlig oder sie verirrte sich, indem sie gegen die deutschen Programme des deutschen Künstlers Weingartner hetzte. Die Bühnen haben aber jetzt die französischen Stücke boykottiert, und die Staatsoper hat selbst Carmen den Laufpaß gegeben, weil für diese demimondäne Schöne Tantiemen nach Paris bezahlt werden müßten. Ich meinerseits unterschreibe die Auslassung von Karl Krebs, Musikgeschichtsprofessor an der Staatshochschule und Mitglied des musikalischen Senates der Akademie. Krebs schreibt als Kritiker des „Tag":

„Über ein Konzert der ‚Internationalen Gesellschaft für neue Musik' will ich und kann ich nichts berichten, denn ich habe es aus guten Gründen gar nicht besucht; nur einige allgemeine Bemerkungen sollen gemacht werden. Diese ‚Gesellschaft der Unbelehrbaren', wie sie besser genannt würde, scheint zu glauben, die Völker der Entente, die uns ja jetzt genau so feindlich gegenüberstehen wie während des Krieges, würden sich der neuen deutschen Musik mit demselben Eifer annehmen, wie sie sich der ausländischen. Nun, ich kenne die Brüder besser, glaube ich. Wenn ich es erlebe, daß ein französischer Kapellmeister in Paris die Hausegger, Pfitzner, Hindemith und so weiter unter freudiger Zustimmung der Franzosen aufführt, dann will ich gern auch die von den ‚Unbelehrbaren' uns zugetragenen fremden Werke anhören und besprechen. Bis dahin aber halte ich die Bestrebungen dieser Gesellschaft für einen Ausfluß jener lakaienhaften Beflissenheit dem Ausland gegenüber, die bei gewissen in Deutschland lebenden und deutsch redenden Leuten unausrottbar zu sein scheint."

Auch ich würdige die Konzerte der genannten Gesellschaft keines Wortes, ebensowenig die Franzosenkonzerte des Genfer Dirigenten Straub, die der Pianistin Burgstaller und anderer, die uns jetzt mit den dekadenten Hohlkopfsprodukten der Pariser Muse ästhetische und nationale Fußtritte versetzen zu können wähnen. Wir müssen zunächst unsere eigenen und dann die uns geistesverwandten Tondichter pflegen. Wer setzt sich z. B. für das gedruckte, aber noch nie öffentlich gespielte Streichquartett unseres alten Leipzigers Wilhelm Rohde in Kopenhagen ein, obwohl dessen Klaviertrio seinerzeit auf der Dresdener Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Musikvereins so vorteilhaft auffiel? Wer macht die Mitwelt mit einer Sinfonie des deutschen Meisters Spohr bekannt? Wer erinnert sich praktisch der Klavierkonzerte eines Henry Litolff, die einst Liszt zu seinem eigenen Es-Dur-Konzerte anregten? Statt dessen hörten wir das von Tschaikowsky ein halbes dutzendmal. Zweimal allein in der letzten Woche des Monats, beide Mal sehr gut gespielt von Elisabeth Dolenga und Celeste Chop-Groeneveldt, wie denn überhaupt die Tafel mit klavieristischen Genüssen überreich gedeckt war. Auch da fielen noch mehrere spezifische „Bach-Abende" auf, selbst ein italischer des Pianisten Franchetti. Ich schließe jedoch mit der ehrenvollen Erwähnung des Klavierabends von Margarethe Ansorge, der Gattin des bekannten Klaviermeisters. Diese vortreffliche, hochgebildete und auch als Lehrerin ungemein geschätzte Künstlerin spielte die erste Sonate ihres Mannes, Stücke von Liszt und Chopins Präludien. Schade, daß ihr so stilvoller und großzügiger Beethoven fehlte!

Neuerscheinungen

Leopold Mozarts Notenbuch, seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen 7. Namenstag (1762) geschenkt. Zum erstenmal veröffentlicht von Hermann Abert. Gr. 4⁰. VIII und 51 S. Leipzig 1922, C. F. W. Siegel (R. Linnemann). — Auf dieses bedeutsame, dabei ganz reizend herausgegebene Dokument für die Erziehung Mozarts ist schon im letzten Heft (S. 68) hingewiesen worden. Eine etwas eingehender Besprechung behalten wir uns vor. Notwendig ist eine solche nicht, da das Vorwort H. Aberts alles Wesentliche zur Sprache bringt.

Unger, Hermann: Das Volk und seine Musik. Aus der Sammlung: Beruf, Politik, Leben. Gr. 8⁰. 22 S. Hamburg 1923, Hanseatische Verlagsanstalt.

Guillard: Iphigenie auf Tauris von Gluck. Deutsche Bearbeitung von Gian Bundi. 8⁰. 47 S. Bern 1922.

Heim, Dr. Arnold: Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen. Separatabdruck aus der „Schweiz. Musikzeitung und Sängerblatt 1923 Nr. 1 ff." 8⁰. 20 S. Zürich und Leipzig 1923, Gebrüder Hug & Co.

Abert, Hermann: Mozart. Aus der Sammlung Deutscher Geist. Heft 5. Herausgegeben von Prof. Dr. Felix Krueger. 8⁰. 72 S. Leipzig 1923, R. Voigtländers Verlag.

Rose, Edward: Bilans Gospodarczy Trzech Lat Niepodleglosci. Gr. 8⁰. 211 S. Warschau 1922, Gebethner i Wolff.

Rolland, Romain: Das Leben G. F. Händels. Gr. 8⁰. 279 S. Zürich 1922, Verlag Rascher & Cie., A.-G.

Schuré, Edward: Wielcy Wtajemniczeni. Gr. 8⁰. 565 S. Warschau 1923, Hulewicz i Paszkowski.

Berühmte Musiker und ihre Werke, die unsere Jugend kennen sollte. Unter Beteiligung berufener Mitarbeiter herausgegeben von Dr. Richard Sternfeld. 8⁰. 362 S. Berlin, Rich. Bong.

Das empfehlenswerte Buch sei kurz angezeigt. Es entspricht zwar nicht in allen Teilen den Anforderungen, die gestellt werden könnten; insbesondere hätte neben dem Biographischen das eigentlich Wesentliche der großen Meister weit stärker ausgearbeitet werden können, wie für die treibende Idee die heutige Jugend Sinn besitzt. Aber im großen ganzen wird von den zahlreichen Mitarbeitern — etwa zwölf — frisch und taktvoll drauflos erzählt, so daß die Jugend ihre Freude an dem mit vielen Abbildungen ausgestatteten Band — Bongs Jugendbücherei — haben wird. Eigentümlicherweise stößt man auf Fehler, wo man sie am wenigsten vermutet. Das berühmte Largo Händels ist doch nicht die „Lascia"-Melodie aus dem Rinaldo, das Notenfaksimile Bachs nicht der Anfang eines Orgelstücks, sondern aus dem Wohltemperierten Klavier stammend.

Futterknecht, Hans: Methodische Sprechübungen. 2. neubearbeitete und vermehrte Auflage. Gr. 8⁰. 123 S. Augsburg 1923. Gebrüder Reichel, Verlag.

Besprechungen

E. Jaques-Dalcroze, Rhythmus, Musik und Erziehung. Aus dem Französischen übertragen von Dr. Julius Schwabe. Basel 1921. Schwabe & Co. 242 S.

Die aneinandergereihten vierzehn Aufsätze aus den Jahren 1898 bis 1919 sollen einen Einblick gewähren in die Art und Weise, wie „ein allgemeines Prinzip abgewandelt und entwickelt wird". Es liegt also eine Art Quellensammlung zur Geschichte der Methode Dalcroze vor, von ihm selbst herausgegeben. Denn eine Geschichte hat diese Methode auch bereits in ihrer äußeren Entwicklung; man erinnert sich Helleraus und der Brüder Dohrn. Wenn der Neugestalter und Entdecker der rhythmischen Gymnastik mit einem so umfangreichen Werke auftritt, so erwartet man unter dem Titel eine neugeformte, ausgereiftere Darstellung seiner Gedanken über die musikalischen Kunst- und Erziehungsprobleme. Aber man findet das, was schon früher gesagt worden ist, in mehrfacher Wiederholung und Abwandlung, wie es eben durch eine Aneinanderreihung von Tagesaufsätzen bedingt ist. Es hätte sicher den Erwartungen mehr entsprochen, wenn Dalcroze seine ursprüngliche Absicht, eine nach einem endgültigen und einheitlich begründeten Plane durchgeführte Umarbeitung zu geben, wahr gemacht hätte, anstatt diese Arbeit einem von ihm gewünschten, sicherlich wenig hierfür geeigneten Wissenschaftler zu überlassen. Man wird die zum Teil im Unterhaltungston geschriebenen Aufsätze gern lesen und wird sich der Fülle der einzelnen geistvollen und kritischen Anregungen erfreuen, aber man wird auch im Angesichte der heute in ganz anderem Sinne brennend gewordenen Kunsterziehungsfrage bedenken, ob eine solche musikalische Erziehungsmethode geeignet ist, die im Tiefsten schlummernden Volkskräfte wieder zu beleben. Dalcroze glaubt, daß „die gründlichere Kenntnis der zusammenwirkenden und entgegenstrebenden Kräfte unseres Körpers" die Formel geben wird für die Kunst der Zukunft, für den Ausdruck der Gefühle durch die Masse. Aus dieser Formulierung spricht deutlich der intellektualistische Einschlag, der der Methode trotz mancher gegenteiligen Versicherung eigen ist, der tonalen sowohl wie der rhythmischen, und der die methodischen Übersteigerungen im Technischen bewirkt hat. Durch etwas von außen Herangebrachtes wird man in der Masse nicht Gefühle erwecken können, die zum Ausdruck gebracht werden sollen. Wenn man unter Gefühl nicht nur eine emotionale Erregung verstehen will, so muß man Ausdrucksuntergründe schaffen, die in einer von innen geformten Persönlichkeit liegen, sonst bleibt man in der Kunsttechnik stehen. Die griechische Lehre vom Tugendwissen läßt sich nicht als Analogie zum Ethos der klassischen, insbesondere der deutschen Musik setzen. Dalcroze mißt der Musik, äußerlich den griechischen Philosophen folgend, zuviel Wirkungskraft bei, wenn er glaubt, „die Musik wird das Wunder vollbringen, diese Masse zu ordnen und zu gliedern, zu erregen und zu besänftigen, zu ‚instrumentieren' und zu ‚orchestrieren' nach den Gesetzen einer natürlichen Rhythmik". So kann ein Regisseur sprechen, aber nicht ein Erzieher, der die im Volke liegenden musikalischen Kräfte aktivieren und zu neuem Ausdruck bringen möchte. Das Problem ist umfassender, als daß es einer rationalistischen und mechanistischen Psychologie und Physiologie zugänglich wäre, den Schlagworten einer in der Überwindung begriffenen Epoche „Masse" und „Technik" muß man die Begriffe „Volk" und „Musik" entgegenstellen. — In allen Aufsätzen erkennt man die hohen künstlerischen und pädagogischen Intuitionen des Musikers Dalcroze, trotzdem wird man in der Wertung seiner Methode, soweit sie in ihrer ganzen Ausdehnung in Frage kommen soll, Zurückhaltung üben und sich nicht durch begeisterte Anhänger, die von einem „göttlichen Improvisator" sprechen — Bach, Beethoven! — zu einer Überschätzung der Wirksamkeit einer immer an die Persönlichkeit gebundenen Methode überreden lassen. Man könnte sonst leicht zu einem unzeitgemäßen Ästhetisieren kommen und dabei die tiefbegründete innere Notwendigkeit einer rhythmischen und gymnastischen Erziehung für die Gesamtheit übersehen. R. Wicke

Curt Beilschmidt, Skizzen, vier Stücke für Klavier op. 34. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag.

Des Leipziger, in Magdeburg geborenen Komponisten Beilschmidts norddeutsch-schwerblütige und reflektive Art erschließt sich nur sehr langsam. Ich möchte den Spieler zuerst vor die frohgelaunte Musette der frischen „Lustigen Winzer" mit der köstlichen naturalistischen Imitation des Dorfgeigers, und erst von ihr mit „Harlekin und Kolombine" an der einen, Schumann an der anderen Hand nach Wien („Wiener Walzer") und Spanien („Spanische Serenade") führen. Dann wird er Beilschmidts Klaviermusik, die das Kleinleben eines spinnwebfeinen rhythmischen und harmonischen Filigrans mit treuester Arbeit — fast allzu reicher Arbeit —, mit minutiösester Sorgfalt der Aufzeichnung und, auch „südländischen" Stoffen gegenüber, vornehm gedämpfter und zurückhaltender Empfindung und Erfindung verbindet, verstehen und lieben lernen. Dr. W. Niemann

Hans Windisch, Lieder op. 6 Nr. 1 und op. 8 Nr. 3. Paragon-Musikverlag G. m. b. H., Berlin.

Wie soll man sich zu diesen Liedern stellen? Wollen sie die Thronstufen der Schubert, Schumann, Franz, Wolf, Brahms besetzen, so müßte man sie als fehl am Ort ablehnen, wollen sie den leichtgeschürzten Musen Gefolgschaft geben und als ihnen angehörig betrachtet sein, so wäre für sie eine Besprechung in einer so ernsthaft gestellten Zeitschrift, wie der vorliegenden, nicht am Platze. Aus dieser Zwiespältigkeit, die mehr von dem kühnen einreichenden Komponisten verschuldet ist, als daß man sie uns vorwerfen könnte, halte ich es für das Richtigste, auf näheres Eingehen zu verzichten und nur den Tatbestand ihrer Anwesenheit auf meinem Schreibtische festzustellen. E. Anders

Ernst Brandt, Expressionismus in der Musik. Eine kritisch-ästhetische Betrachtung. Sammlung Bartels, 16 S. Braunschweig, F. Bartels. 1922.

Das Schriftchen eines der vielen Fortschrittsphilister, die z. B. ohne geringste geistige Skrupel folgendes zu schreiben vermögen: Je weiter sich unser musikalisches Verständnis entwickelt, je feiner sich unser Empfinden gestaltet (glorreiche Zeit!), desto weiter und schneller entwachsen wir den früheren Epochen der Musikgeschichte, ja sogar unserer Zeit selbst." Das letztere möchten wir dem Verfasser möglichst bald wünschen, zudem ein Versenken in frühere Kunst, auf daß es nicht zu derartigen historischen Rückblicken kommt wie auf S. 11 und 7. s.

Viktor Merz, Sieben Lieder (von Hesse, Rilke, Schlaf) für eine Singstimme und Klavier. Leipzig, C. F. Kahnt.

Ganz moderne, mit Kakophonien gesegnete Lieder, die dem Sänger nichts von behaglich auf ebenem harmonischen Grund dahinfließendem Melos gönnen, die seinen Gang vielmehr durch Stacheldraht und Fußangeln gehässig hemmen. Nur wer den Komponisten

sehr liebt und an die Aufrichtigkeit seiner, gewisse komplizierte Stimmungsmomente durch bunte Tonmalerei widerspiegelnden Psyche glaubt, wird sich der Mühe unterziehen, diese Lieder zu enträtseln.

Th. Raillard

Kunterbunt, Lust und Leid im Lied zur Laute. Herausgegeben von Theodor Salzmann. Heft 1—15. Leipzig, Steingräber-Verlag.

In den 15 Heften Lieder mit Lautenbegleitung wird in buntestem Durcheinander so ziemlich alles angesungen, was da kreucht und fleucht, alles, was da war und was da sein wird, ausgiebig natürlich Wein, Weib und Gesang, aber auch z. B. der Klapperstorch, die heilige Nacht, der Maikäfer, das Wandern und die Jungfrau Maria. Die Lieder wollen dem harmlosen Musizieren im Familienkreis dienen und werden hier auch ihren Zweck erfüllen. Einige Liebeslieder kommen allerdings nur für den Freundeskreis in Betracht, und für diesen auch nur, soweit keine Leutchen aus der Jugendbewegung — wie ich z. B. — dazugehören. Hiermit soll aber keineswegs gegen die musikalischen Qualitäten dieser Lieder etwas gesagt sein. Im Gegenteil. Alle Achtung vor dem Komponisten (Willy Schweyda), dessen Weisen und Lautensätze ein beträchtliches Können verraten und an Temperament nichts zu wünschen übrig lassen. — Über die Lieder insgesamt ist folgendes zu sagen: Wie es bei einer derartigen Sammlung nicht anders sein kann, findet sich neben Wertvollem auch minder Gutes. Die Lautensätze sind gut und bequem spielbar. Bei den Lautensätzen zu Liedern aus alten Zeiten, wie Heft 10 Nr. 1, ist der Stil nicht getroffen, wie überhaupt mehrfach die Begleitung die Lieder nicht völlig erschöpft. Der Biedermeierstil ist ein Lautenstil, aber nicht etwa der Lautenstil. Wir dürfen durchaus nicht bei den Biedermeiereien stehen bleiben, sondern müssen tief in versunkene Jahrhunderte hinabsteigen, wo noch viel Freude und Gewinn unser harrt und wo es noch sehr viel zu lernen gibt. — Übrigens, bei einigen Liedern von Wilhelm Busch ist der Dichter nicht genannt.

Max Drischner

Kreuz und quer

Unterredung mit Kapellmeister Oscar Fried über russische Musikverhältnisse.

Lodz. Auf seiner Rückreise aus Rußland, wo Kapellmeister Oscar Fried eine sehr erfolgreiche Tournee absolviert hat, hielt sich Herr Fried kurze Zeit bei uns auf. Ich ließ mir diese Gelegenheit nicht entgehen, um mit Herrn Fried eine Unterredung über die Musikverhältnisse im jetzigen Rußland herbeizuführen. Ungeachtet der großen Strapazen und sonstigen „Bequemlichkeiten", mit denen eine Reise nach Rußland jetzt verbunden ist, hat Herr Fried die Reise hin und zurück gut überstanden, was schon sein frisches, gesundes Äußere verrät. Herr Fried hatte es hier eilig, denn er wollte noch am gleichen Tage die Reise nach Berlin antreten. Er begnügte sich daher mit kurzen Antworten auf einige von mir gestellte Fragen, die ich hier für die Leser der Z. f. M. wiedergebe.

„Welches sind Ihre Eindrücke von Rußland?"

„Das interessiert mich am allerwenigsten. Ich bin nach Rußland gegangen, hauptsächlich, bzw. ausschließlich, um das russische Musikwesen der Gegenwart objektiv zu studieren — und fand dort in dieser Hinsicht alles vortrefflich, dank des fach- und sachkundigen Kommissars für Bildung und Kunst, Herrn Lunatscharski, der weder Geld- noch größte persönliche Opfer scheut, um die Kunst in allen ihren Abzweigungen sorgfältig zu pflegen. Meiner Ansicht nach ist nichts zerstört worden, im Gegenteil — ich fand das gesamte Kunstleben in voller Blüte."

„Auf welcher Höhe steht insbesondere die Musik?"

„Auf einer sehr hohen. Das Orchester des Großen (früher kaiserlichen) ist vorzüglich, eins der allerbesten, die ich jemals unter meiner Hand gehabt habe. Die Besetzung desselben ist geradezu überreich: 20 erste Violinen, 18 zweite, 12 Kontrabässe, 12 Celli, 14 Bratschen, Holz-, Blechinstrumente sowie Schlagzeug in Fülle."

„Welche Werke wurden unter Ihrer Leitung aufgeführt?"

„In erster Reihe Beethoven, und zwar die „Eroica", die C-Moll- und A-Dur-Sinfonien, ferner als besonderes Musikfest zweimal die „Neunte" mit einer Gesamtbesetzung von ca. 320 Personen, mit einem vorzüglich geschulten Chor und hervorragenden Solisten, wie Petroff (Baß), Bogdanowitsch (Tenor), Dershinskaja (Sopran) und Urbachowa (Alt). Die Aufführung der „Neunten" erreichte den Gipfel des künstlerischen Erfolgs, was Sie schließlich aus den vielen Zeitungsnotizen ersehen werden. Es gelangten ferner zur Aufführung Werke von Tschaikowski (Pathetique), Berlioz (Phantastique), Strawinski (Der Feuervogel), auch Debussy und Ravel. Bei meiner zweiten Reise nach Moskau, die demnächst erfolgt, gelangt der ganze Mahlerzyklus zum erstenmal in Rußland zur Aufführung, darunter auch die Sinfonie der Tausend."

„Ist der Eintritt zu den Konzerten frei oder gegen Entgelt?"

„Selbstredend gegen Entgelt, und zwar sehr hohes. So kostet eine Karte in den ersten Reihen die Kleinigkeit von fünfzig Millionen Sowjetrubel. Nichtsdestoweniger waren alle Konzerte stets bis auf den letzten Platz ausverkauft. Es war nicht nur Erfolg, sondern Übererfolg."

„Welche Musikwerke finden jetzt besonders Anklang in Rußland?"

„Alles, was schön und interessant ist. Die Russen sind weder Chauvinisten noch Ignoranten; sie nehmen das Schöne und Erhabene überall dort, wo sie es finden, und von wem auch es ihnen dargeboten wird."

„Aus welchen Schichten und Kreisen besteht jetzt das Auditorium?"

„Aus allen, ohne Ausnahme. Das Kunstwesen, namentlich aber die Musik, liegt den Russen sehr am Herzen, wie hierfür Verständnis in allen, selbst den untersten Schichten vorhanden ist. Sie sind ebenso aufmerksame wie dankbare Zuhörer wie das distinguierteste westeuropäische Publikum."

„Welcher Komponist ist am populärsten in Rußland?"

„In erster Reihe Scriábin, der vor kurzem verschied, ferner Glazunoff, dessen Werke sich besonderer Beliebtheit im modernen Rußland erfreuen."

„Was halten Sie von der weiteren Entwicklung des Musikwesens in Rußland?"

„Das läßt sich nicht voraussagen, das wird uns nur die Zukunft zeigen."

„Wann gedenken Sie wiederum nach Rußland zu gehen?"

„Schon nächste Woche, und zwar auf die Dauer von 4—5 Wochen."

„Wie haben Sie sich in Rußland verständlich gemacht?"

„In der deutschen Sprache und in der Sprache der Musik."

Ch. Hecht

Johann Gottfried Schicht

Zu seinem 100. Todestage am 16. Februar

Im Jahre 1785 übernahm Johann Gottfried Schicht die Leitung der Gewandhauskonzerte. Wie sein Amtsvorgänger Johann Adam Hiller, war auch er, geboren am 29. September 1753 in Reichenau, ein Sohn der Oberlausitz. Nach dem Gymnasialbesuch im nahen Zittau begab er sich ebenfalls nach Leipzig zum Studium der Rechte, wählte aber bald, von Kapellmeister Naumann an Hiller empfohlen, die Musik zu seinem Beruf. Hiller hatte selbst dazu geraten und ermöglichte ihm, unter seiner Leitung allwinterlich im Gewandhaus mehrere Konzerte auf dem Flügel zu spielen. So wurde Schicht dem Leipziger Publikum vertraut, und man konnte dem vielseitig Talentierten nach Hillers Weggang die Direktion der Konzerte anvertrauen. Ein Vierteljahrhundert wirkte er hier während einer von dem Dreigestirn der Wiener Klassiker erhellten Musikperiode. 1790 übernahm Schicht einen Organistenposten und zwei Dezennien später das Kantorat an der Thomasschule, behielt aber die Direktion der geistlichen Konzerte noch einige Jahre. In seiner neuen Stellung entfaltete er eine segensreiche Tätigkeit bis zu seinem Tode am 16. Februar 1823. Zur Lebensgefährtin hatte er eine Pisanerin erwählt, deren Gesangskunst für das Gewandhaus einen wertvollen Besitz bedeutete. Eine Tochter wirkte gleichermaßen als Sängerin und hat Schicht „manche Vaterfreuden“ bereitet.

Aber nicht nur Nachschaffender, sondern auch produktiver Künstler, schrieb Schicht eine große Zahl meist kirchlicher Kompositionen, von denen seine dramatischen Passionsoratorien hochgeschätzt waren. Für die „Feyer der Christen auf Golgatha“ (1785) scheint Bachs Matthäuspassion als Vorbild gedient zu haben, doch fehlt bei Schicht die polyphone Kraft, auch sind die Orchesterbegleitungen der Chöre mangelhaft. Bei seiner Kurzatmigkeit liegen ihm knapp konzentrierte Chorsätze besonders, die er in wuchtiger Akkordik bisweilen zu mächtigen Wirkungen gestaltet. In den Solopartien herrscht ansprechende Melodik, wenn sie nicht durch das leidige Verzierungsunwesen entstellt wird. Aber überall zeigt sich ein Wille zu Charakterisierung, ohne allerdings dabei neue Ausdrucksnuancen zu formen. Harmonische Wendungen und modulatorische Überraschungen bringen Stimmungsmalerei. So wirkt in dem ersten Sopranrezitativ mit Oboensolo an der Stelle „Liebe sandte dich“ der plötzlich auftretende Quintsextakkord von D-Dur wie ein Wink aus anderer Welt, wie ein aufflammender Heiligenschein. Oder, wenn Christus „auf Golgatha erblaßt“, da lösen die unvermittelten Pianissimoschläge in As-Dur (Sextakkord) eine verhaltene Stimmung aus, um „Tränen aus dem Gefühl der Seligkeit dankbar fließen“ zu lassen. Neben solchen ergreifenden Momenten stehen dann wieder recht sentimentale Phrasen, z. T. durch den Text verursacht. Mit diesen Beispielen seien Stil und Können des Komponisten gekennzeichnet.

Schicht hat seinen Werken im Gewandhaus zahlreiche Aufführungen bereitet. Auch in der Heimat vergaß man ihn nicht. Die „Musikalische Academie spirituelle“ brachte in Zittau 1790 eine seiner Kantaten zu Gehör. Vier Jahre später erschien er selbst in Bautzen, um in der „Goldenen Weintraube“ zweimal sein Chorwerk „Preis der Dichtkunst“ zu dirigieren.

So betrauerte denn vor einem Jahrhundert Leipzig den Verlust seines verdienstvollen „Musikdirektors an den beyden Hauptkirchen“. Und diese wenigen Zeilen möchten das Gedenken an den Lehrer Heinrich Marschners wachrufen. Die Allgemeine Musikalische Zeitung von 1823 stellte ihrem Nekrolog ein Bild Schichts voran, aus dessen Antlitz ein „wohlwollender, grundredlicher Charakter“ zu uns spricht. Herbert Biehle / Berlin

Offener Brief an Max Hesses Verlag, Berlin.

Sehr geehrter Herr!

Im Sommer dieses Jahres habe ich auf Ihren „vereinigten“ Musikerkalender zu einem Preise, der nicht als freibleibend bezeichnet war, subskribiert, da Sie das pünktliche Erscheinen des Kalenders für September zusicherten. In der ersten Januarwoche erhielt ich eine Karte von Ihnen, in der Sie ersuchten, eine Nachnahme, unter der Ihr Kalender bei mir eingehen würde, doch einzulösen. Ich ließ die Nachnahme uneingelöst und erhalte darauf von Ihnen eine Karte folgenden Inhalts: „Sie haben die Annahme verweigert, trotzdem Ihre feste Bestellung vorliegt. Daß der ursprüngliche, im Sommer angegebene Preis nicht zu halten war, ist selbstverständlich. Auch das etwas verzögerte Erscheinen entbindet Sie unter den heutigen Verhältnissen nicht von Ihrer Abnahmepflicht. Ich komme Ihnen nun weiter insofern entgegen, als ich Zahlung in zwei Raten gestatte. Senden Sie mir nicht bis zum 28. I. den ganzen Betrag von M. 2272 auf mein Postscheckkonto, so werde ich den Kalender mit Nachnahme von M. 1000 an Sie abschicken. Den Rest zahlen Sie am 1. III. 23.“

Ohne mich weiter über den Ton der Karte mit Ihnen zu unterhalten, möchte ich Sie darauf aufmerksam machen, daß ich es angesichts der außerordentlichen Verzögerung und Preiserhöhung für notwendig gehalten hätte, die 1. Karte, die Sie offenbar allen Subskribenten zusandten und deren Ersuchen um Annahme der Nachnahme schon die Unsicherheit Ihres Standpunkts beweist, vor Absendung der Nachnahme den Subskribenten zugehen zu lassen mit der Bemerkung: „Falls wir binnen 8 Tagen keine Abbestellung erhalten, halten Sie Ihre Subskription zu den neuen Bedingungen aufrecht und erhalten sofort den Kalender.“

Zweitens wäre es Ihre Pflicht gewesen, den Subskribenten den Kalender zu liefern, bevor er in den Musikalienhandlungen zu haben war. Ich habe mir den Kalender am 30. Dez. 1922 bereits bei Klemm in Leipzig gekauft, da ich annehmen mußte, daß Sie überhaupt infolge des erhöhten Preises nicht an Subskribenten lieferten, und erhielt Ihre Nachnahme erst im Januar 1923.

Drittens ist es sehr humoristisch, wenn Sie von „etwas verzögertem“ Erscheinen sprechen, wenn ein Käufer einen Kalender, der für September angekündigt war und dessen Kalendarium vom 1. Oktober 1922 bis Ende September 1923 läuft, erst im Januar 1923 erhält. Da Sie nicht einmal mehr, wie das Stern im vorigen Jahre tat, das Kalendarium bis 31. Dezember 1923 liefern, mindern Sie den Wert Ihres Kalenders so, daß für denjenigen, der ihn erhält, mehr als ein Viertel des Almanachs bereits wertlos ist.

Jedenfalls werden sich darauf sehr viele Musiker überlegen, ob sie sich künftig einen solchen ¾-Jahrs-Kalender anschaffen, zumal Sie durch die Art Ihrer Zuschriften die Bezieher nicht gerade zu gewinnen suchen.

Bei den heutigen Postpreisen hat man übrigens durchaus keine Veranlassung, sich bei Ihnen irgendwie wegen Nichtannahme der Sendung zu entschuldigen, wenn diese um 3½ Monate zu spät eintrifft und durch diese Verzögerung enorm verteuert wird!

Ich hielt es für gut, im Interesse der gewiß zahlreichen Subskribenten diese Angelegenheit öffentlich zu erörtern. Vielleicht hat das die Folge, daß derlei Unzuträglichkeiten im nächsten Jahre vermieden werden.

Hochachtungsvoll

Altenburg (S.-A.). Dr. Georg Göhler.

Die Leipziger Frühjahrsmesse 1923 (4.–10. März) wird auch diesmal wieder eine Reihe besonderer musikalischer Veranstaltungen bringen. Im Neuen Theater werden unter Mitwirkung auswärtiger Gäste „Die Hugenotten", „Der Rosenkavalier", „Die Meistersinger", „Don Juan", „Ein Maskenball", „Carmen" und „Lohengrin" zur Aufführung kommen. Ferner finden zwei Gewandhaus-Sonderkonzerte unter Generalmusikdirektor Fritz Busch statt, außerdem ein Kirchenkonzert des Thomanerchores, ein Konzert des Riedelvereins mit der Missa solemnis von Beethoven, ein Konzert der Leipziger Singakademie und des Leipziger Männerchores. Auch im Völkerschlachtdenkmal werden durch den Domchor besondere Gesangsaufführungen veranstaltet.

Unter dem Titel „Die Krisis unseres Konzertlebens" hat Dr. A. Aber in den Leipziger N. N. (21. Januar) einen Artikel erscheinen lassen, der zur Linderung der Not der Solisten den Ausbau der Vereinskonzerte, ferner zur Einführung junger noch unbekannter Künstler Besprechungskonzerte (Veranstaltungen vor geladener Presse) in Vorschlag bringt. Eine ganze Anzahl Klavierfirmen hat auch bereits ihre Säle zur Verfügung gestellt, so daß wenigstens nach dieser Seite hin dieser Einrichtung, die schon vor dem Krieg versucht wurde, aber zu keiner Bedeutung gelangen konnte, keine Widerstände im Wege stehen. Während des Winters sind gerade Musikreferenten mit bekannten Namen überlastet, so daß derartige Konzerte in die Sommermonate fallen müßten. Der Ausbau der Vereinskonzerte soll die Beschäftigung von Solisten fördern, indem die Kosten der Veranstaltung eigener Konzerte ins Ungeheuerliche gestiegen sind und den Solisten in den seltensten Fällen Einnahmen verschaffen. Bei derartigen Veranstaltungen soll es sich keineswegs nur um solche von Musikvereinen handeln, sondern es ist besonders auch an sonstige Vereine, die gerade auch für Musik in ideeller und pekuniärer Hinsicht etwas übrig haben, gedacht. An sich sind derartige musikalische Vereinsveranstaltungen ja nichts Neues, darauf würde es aber ankommen, daß dieses System, Solisten zu beschäftigen, weitere Verbreitung fände.

Alte Turmmusik. Hätte nicht der Krieg mit seinen Folgen so manches Kulturfördernde gerade auch auf musikalischem Gebiet unterbrochen, so wäre in Deutschland die alte Sitte der Turmmusik in manchen Städten neu aufgelebt. Da ist es nun die Schweiz, die auf diesem Gebiet vorzugehen vermag, und zwar ist es die Neue schweizerische Musikgesellschaft, die sich gerade auch die „Vergeistigung des öffentlichen Kunstlebens" zum Ziele gesetzt hat. Uns liegt das Programm einer auf dem Münsterturm in Bern durch Bläser des Berner Stadtorchesters ausgeführten Turmmusik vor, die unter Leitung des Münsterorganisten Ernst Graf, eines in Deutschland (bei Straube) gebildeten und überaus gerade auch für alte Musik eintretenden Musikers stand. Wir stoßen da auf die Namen Lassus (Motette „Albertus, dux Bavariae", zehnstimmig in zwei Chören), den als Leipziger Turmkomponisten berühmten Johann Pozel (fünfstimmige Turmsonate), G. Gabrieli (zwölfstimmiges Benediktus) sowie auf einige alte schweizerische Lieder.

Wien. Ein Manuskriptfragment des Schubertschen Liedes „Der Tod und das Mädchen" wurde für die Gesellschaft der Musikfreunde für 2 200 000 Kronen ersteigert. Mit diesem Fragment, das nur aus zweiten Zeilen mit den ersten Takten des Vorspiels besteht, besitzt die Gesellschaft nunmehr sechs Fragmente dieses Liedes. Es war damals von Schuberts Stiefbruder stückweise an Liebhaber verschenkt worden.

Eine Fahrpreisermäßigung für Gastspiel- und Konzertreisen ist nunmehr genehmigt worden und findet in folgender Ergänzung der betreffenden Eisenbahntarife Ausdruck:

1. In der 2., 3. und 4. Klasse werden zum halben Preise, in der 2. und 3. Klasse der Schnellzüge außerdem gegen tarifmäßigen Zuschlag befördert: Mitglieder von Theaterunternehmungen (Wandertheater, Städtebundtheater u. dgl.) und Orchestervereinigungen, deren Veranstaltungen zum Zwecke der Kunstpflege oder der Volksbildung von den Ländern im öffentlichen Interesse unternommen, unterhalten oder wesentlich unterstützt, sowie die, welche ohne Absicht auf Gewinnerzielung ausschließlich zum Zwecke der Kunstpflege oder der Volksbildung unternommen werden und von den Landesregierungen als gemeinnützig anerkannt sind, bei gemeinschaftlichen Reisen nach und von solchen gemeinnützigen Veranstaltungen.

2. Die Fahrkarten zum halben Preise werden von den Fahrkartenausgaben auf Grund eines nach vorgeschriebenem Muster ausgefertigten und vom Leiter des Theaterunternehmens unterschriebenen Antrages, der Reisetag und -ziel, den zu benutzenden Zug, die Wagenklasse, die Zahl der Teilnehmer und den Zweck der Reise enthalten muß, ausgegeben. Mit dem Antrage sind vorzulegen: a) eine Bescheinigung des Leiters des Unternehmens, daß es sich um eine solche Reise im Sinne der Ziffer 1 handelt; b) die Bescheinigung der Eisenbahnverwaltung darüber, daß das Theater- oder Orchesterunternehmen behördlich anerkannt und als solches bei ihr angemeldet ist.

Der neue „Don Juan"-Text von Ernst Heinemann, der seine anläßlich des 150jährigen Mozartjubiläums erschienene Übersetzung in neuer Bearbeitung herausgegeben hat, erlebte an den Bühnen von Mannheim, Hannover, Stuttgart und Schwerin eine Reihe von Aufführungen.

Halle. Zur Erwiderung des Besuches des Ungar-Vereins werden die Hallischen akademischen Sängerschaften in der Stärke eines Chores von vier Sängerschaften demnächst eine Sangesfahrt nach Ungarn und den dortigen Universitäten antreten.

Köln. Hier fand der erste staatliche Fortbildungskursus für Chorleiter des Rheinischen Sängerbundes und des Arbeiter-Sängerbundes (Gau Rheinland) unter Leitung des Musikdirektors E. Jos. Müller statt. Zweck der Kurse ist vor allem die Anregung der Chorleiter zu methodischer Chorarbeit und musikerziehlicher Beeinflussung der Sänger. Die Teilnehmer sprachen den dringenden Wunsch nach einer Wiederholung und Weiterführung der Kurse in regelmäßigen Abständen aus.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der goldene Hahn", Oper von Rimsky-Korssakow (Berlin, Staatsoper).

KONZERTWERKE

„Im Wechsel der Monde", Kammermusik für Streichquartett und eine Singstimme von R. A. Kirchner (Schwerin, Schweriner Streichquartett).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Rosenkavalier", von Rich. Strauß (Warschau, Opernhaus, polnische Uraufführung).

KONZERTWERKE

Dritte Sinfonie von Rich. Wetz (Aachen, Städtisches Orchester unter Peter Raabe).

„Sinfonisches Stück" für großes Orchester von Josef Eidens (ebenda).

Serenade für kleines Orchester von R. Laquai (Berlin, Uraufführung für Deutschland).

Streichtrio op. 10 von Friedrich de la Motte-Fouqué (Berlin, 2. Trioabend G. Springer, O. Soehnge, K. Soehnge).

Cellosuite von Fritz von Bose (Leipzig, Trio Bose-Davisson-Klengel).

Sonate für Cello und Klavier Fis-Moll op. 30 von Hans Bullerian (Berlin).

Trio F-Moll für Klavier, Violine und Cello von Willy Ortleb (ebenda).

Sonate für Violine und Klavier op. 1 von Walter Hanft (ebenda).

Solosonate C-Dur von Emil Bohnke (ebenda).

Lieder der Nacht. Impressionen für dreistimmigen Frauenchor, Streichquartett und Klavier op. 20 von F. Sporn (Zeulenroda, Städtisches Kammerkonzert).

Lieder für Sopran mit Klavier von Yrjö Kilpinen (Leipzig, Käthe Thierfelder-Grundmann).

Septett für Flöte, Klarinette, Hoboe, Horn, Pauke, Klavier, op. 55 von Rudolf Dost (Dresden, Bläserquartett der Staatsoper).

Sonate für Flöte und Klavier A-Moll op. 47 von Kurt Striegler (ebenda).

Suite G-Moll von Bruno Stürmer (ebenda).

„Pharaonenland", drei Bilder aus Alt-Ägypten für Klavier op. 86 von Walter Niemann (Berlin, Pepito Arriola).

Zweite Sinfonie von Willem Pyper (Amsterdam, Conzertgebouw).

Dritte Sinfonie E-Moll von E. v. Fielitz (Düsseldorf, 6. Orchesterkonzert).

„Waldmusik" von Paul Graener (Leipzig, Gewandhaus).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Judith", Oper von Max Ettinger (Leipzig, Stadttheater).

„Erwin und Elmire" von Othmar Schoeck, Konzertaufführung (Ludwigshafen, Schweizer Musikfest).

Konzertstück op. 31a und 54 von F. Busoni (Wiesbaden, Hamburg, Flensburg, Köln, Koblenz).

Fünf Orchesterstücke op. 16 von Arnold Schönberg (Bremen, 7. Philharmonisches Konzert).

Sonate Nr. 1 op. 3 von Harald Saeverud (Berlin, Rolf Ringens).

„Sinfonische Musik" op. 11 von Ernst Krenek. „Die junge Magd", Kammermusik Nr. 1 op. 24 von Paul Hindemith (3. Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik).

Sonate Des-Dur von Ignaz Tiegerman (Berlin).

„Pharaonenland", drei Bilder aus Alt-Ägypten op. 86 für Klavier von Walter Niemann (Leipzig).

Sonate für Violine und Klavier op. 18 von Jules von Wertheim (Berlin, G. Kulenkampff-Post).

1. Streichquartett, 1. Violinsonate und Klavierwerke von Béla Bartók (Leipzig, 4. „Melos"-Kammermusikveranstaltung).

Streichquartett Nr. 1 op. 1 von Hermann Scherchen (Karlsruhe, München, Stuttgart, Schachtebeck-Quartett).

Fontane di Roma. Sinfonische Dichtung von Ottorino Respighi (Leipzig, Gewandhaus).

Sinfonie C-Dur von Volkmar Andreae (ebenda).

Hymne für fünfstimmigen Chor op. 7 von Johannes Haarklou (Leipzig, Thomaskirche).

Musikfeste und Festspiele

Genf. Das 24. Schweizerische Tonkünstlerfest wird unter Leitung des dortigen Musikdirektors Ernest Ansermet am 7. und 8. April in Genf stattfinden.

Am Max-Reger-Fest in Meiningen (s. Nr. 3 S. 69) wirken an Künstlern in den beiden Konzerten Frl. Hedwig Fichtmüller (München), (Alt), Günther Ramin (Orgel), Konzertmeister Schaller (Meiningen) und das Streichquartett der Meininger Landeskapelle mit.

Von Gesellschaften und Vereinen

Die während des Krieges mit den Zielen der ehemaligen Internationalen Musikgesellschaft gegründete Neue Schweizerische Musikgesellschaft hat zu ihren bisherigen Ortsgruppen Basel, Winterthur und Zürich seit einiger Zeit eine weitere, die „Vereinigte Ortsgruppe Bern-Freiburg-Solothurn" erhalten. Sie steht unter dem Vorsitz des Münsterorganisten Ernst Graf, der in der Zusammenstellung und Neueinrichtung alter Musik sich bereits große Verdienste erworben hat.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Um eine Reform des Musikunterrichts in Sachsen durchführen zu können, hat das sächsische Wirtschaftsministerium die Unterbehörden aufgefordert, genaue Verzeichnisse aller in ihrem Bezirk wohnhaften Personen einzureichen, die mindestens zwei Schüler in Musik unterrichten, und auch die Musikschulen und die Lehrlingskapellen mit sämtlichen Lehrkräften namhaft zu machen. Die Unterbehörden haben die betreffenden Anstalten und Musiklehrer darauf aufmerksam zu machen, daß die Weiterführung bei Unterbleibung und unrichtiger Meldung untersagt werden kann.

Musik im Ausland

Moskau. Die 1861 gegründete Moskauer deutsche Liedertafel, deren Tätigkeit während des Krieges und der Revolutionszeit geruht hatte, ist nunmehr wieder eröffnet und von dem Moskauer Sowjet genehmigt worden.

London. Kürzlich fand die Konferenz der Internationalen Gesellschaft für neue Musik statt. Delegierte aus aller Herren Länder waren erschienen. Man wählte einen aus sieben Mitgliedern bestehenden Ausschuß, der die zur Aufführung auf dem diesjährigen Internationalen Musikfest kommenden Kompositionen auszuwählen hat. Folgende Musiker wurden einstimmig in den Ausschuß gewählt: Hermann Scherchen (Deutschland), Eugène Goossens (England), André Caplet (Frankreich), Ildebrando Pizzetti (Italien), E. Ansermet (Schweiz), Al. Zemlinsky (Tschechoslowakei), O. G. Sonneck (Amerika). Auch ein Ehrenkomitee, dem Busoni, Ravel, Schönberg, Sibelius, Strauß und Stravinsky angehören, wurde gebildet. Es lebe die organisierte Internationale!

Antwerpen. Korngolds „Tote Stadt" ging als erste deutsche Oper nach dem Kriege in flämischer Sprache in Szene. Die Aufführung war auch äußerlich ein gesellschaftliches Ereignis.

Wien. Glucks „Orpheus" kam hier an drei Abenden im Konzerthaussaal unter P. v. Klenaus Leitung und Emmi Leisner als Solistin zur Aufführung.

Stockholm. Die Oper feierte in der zweiten Hälfte des Januars ihr 150jähriges Jubiläum. Besondere Festaufführungen und -konzerte gaben diesen Tagen ihr besonderes Gepräge.

Reykjavik (Island). Die Leitung einer hier soeben gegründeten Instrumentenschule wurde dem Hornisten und Geiger Otto Böttcher übertragen. Auch in der zweitgrößten Stadt Islands, in Akureyri, fand eine Gründung statt, die eines Musikvereins, der eine Musikschule ins Leben rief. Die Leitung liegt in den Händen des zuletzt in Dortmund tätigen Pianisten Kurt Haesers, eines Schülers Prof. Teichmüllers (Leipzig).

New York. Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" wurde von einer Gesellschaft zur Uraufführung in Amerika erworben. Sie findet im Herbst 1923 in New York unter Leitung von Kapellmeister Artur Bodanzky in deutscher Sprache statt.

Persönliches

Carl August Deißenroth, der Obermusiklehrer der Landesschule Pforta (Schulpforta) bei Naumburg a. S., starb am 21. Januar im 76. Lebensjahr. Deißenroth war seit 1882 als Musiklehrer in Schulpforta angestellt. Sein Schülerchor stand auf besonderer Höhe.

Marie Goetze, das langjährige Mitglied der Berliner Staatsoper, starb im Alter von 57 Jahren.

Hermann Brune, der Direktor des städtischen Konservatoriums in Hannover, starb 66 Jahre alt.

Julius Kopsch, der Dirigent des Oldenburger Landesorchesters und der musikalische Oberleiter der Landesoper, wurde von der Oldenburger Regierung zum Landesmusikdirektor ernannt.

Anton von Hoboken, ein holländischer Tonkünstler, der lange Zeit in München lebte, übergab bei seinem Scheiden aus München dem dortigen Bachverein eine Million Mark.

Ehrungen H. Kretzschmars anläßlich seines 75. Geburtstags: Im Festsaale der Staatsakademie für Kirchen- und Schulmusik zu Charlottenburg fand ein Festakt statt, bei dem der preußische Kultusminister der Akademie eine Bronzebüste des Gefeierten überreichte. Einem Orgelvortrag und achtstimmigen Chorgesängen folgten eine Reihe von Begrüßungen. Es sprachen im Namen der Akademie Prof. Dr. C. Thiel, für die Universität Geh. Rat Stumpf, für die preußische Landeskirche Geh. Rat Schlegel. Anwesend waren auch Max Friedländer, Trendlenburg, Meyer, Siegfried Ochs, Graf G. Hochberg (Dresden) u. v. a. Die studentischen Korporationen waren mit ihren Fahnen erschienen. Die Vertreter der Stadt Olbernhau i. Erzgeb. überreichten dem Jubilar eine Adresse und wertvolle Gaben. Das dortige Geburtshaus Kretzschmars soll eine Gedächtnistafel erhalten, und der Schäfereiberg bei Olbernhau wird fortan den Namen Kretzschmarhöhe führen.

Ernestine Schumann-Heink, die berühmte, seit Jahren in Deutschland nicht mehr konzertierende Altistin, wird in dieser Saison noch Konzerte in Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden, München, Wien und Graz geben. Der Ertrag sämtlicher Konzerte ist für wohltätige Zwecke bestimmt.

Zwickau. Am 1. März d. J. vollenden sich 25 Jahre, daß der in ganz Deutschland als Orgelvirtuos, Orgelbausachverständiger, Klavier- und Orgelpädagog und feinsinniger Tonschöpfer bekannte Paul Gerhardt an der hiesigen Marienorgel tätig ist. Seine großen Verdienste, die sich durchaus nicht nur auf seine Tätigkeit in der großen Öffentlichkeit beziehen — er ist auch ein wirklich vorbildlicher Kirchenmusiker — sichern ihm allerorten hohe Anerkennung. P. Gerhardt ist ein wirklicher Meister seines Instrumentes. Er ist geboren 1867 in Leipzig, war nach Ablegung der Maturitätsprüfung am Gymnasium, dann Schüler des Leipziger Konservatoriums und zugleich bei der Universität immatrikuliert, dann Musikreferent für das Leipziger Tageblatt und die Leipziger Zeitung, hierauf Organist an der Kirche zu Leipzig-Plagwitz, bis er, als der Würdigste, 1898 an die Marienkirche zu Zwickau gewählt wurde, die ja bekanntlich eins der besten Orgelwerke Deutschlands hat. P. Gerhardt hat bereits eine ganze Generation hervorragender Organisten herangezogen. M. K.

Lodz. Im Alter von 34 Jahren ist hier gestorben der verdienstvolle Chordirigent und Kapellmeister Friedrich Tausig (Schüler von Ernst Kraus).

Am 29. Januar wurde der englische Komponist Frederick Delius sechzig Jahre. Der auch in Deutschland gut bekannte Tondichter gehört zu den Führern des heute durch andere Richtungen überholten Impressionismus, und zwar ist Delius einer der geschmackvollsten.

Verschiedene Mitteilungen

Die in der kommenden Spielzeit an der Berliner Staatsoper zur Uraufführung kommende Oper „Der goldene Hahn" von Rimsky-Korsakoff erscheint im Verlag P. Jurgenson-Rob. Forberg, Leipzig.

Das Schweriner Streichquartett (Konzertmeister Krämer, R. A. Kirchner, Clemens Meyer, Karl Knochenhauer) konzertierte kürzlich in Dänemark und erzielte mit Beethovens Cis-Moll-, Schuberts D-Moll und Emborgs drittem Streichquartett große Erfolge.

Die erste Aufführung von Richard Wagners „Liebesverbot" nach erfolgter Drucklegung findet am 24. März 1923 an der Staatsoper in München statt. Das Werk wurde weiterhin bisher von Wien (Volksoper) und Gotha (Landestheater) erworben und auch für die Aufführungen des Musikhistorischen Kongresses in Leipzig (Oktober 1923) in Aussicht genommen.

Siegfried Scheffler hatte in Hamburg mit eigenen Werken (Oper, Sinfonie, Lied) als Dirigent und Komponist starken, unbestrittenen Erfolg.

Der treffliche Erfurter Pianist Günther Homann trat auch in seinen diesjährigen Konzerten (Erfurt, Leipzig, Berlin, Bremen u. a.) sehr erfolgreich für zeitgenössische Klaviermusik, wie H. Kauns Spitzwegbilder und Niemanns Präludium, Intermezzo und Fuge op. 73, ein.

Aus Konzert und Oper

Graz. Zu bedeutsamen Erlebnissen wurden die von Klemens Krauß mustergültig vorgeführten Neuheiten heimischer Tonmeister: Joseph Marx' „Herbstsinfonie" und die dritte Sinfonie in Fis-Moll von Guido Peters. Kenner von Marx' Eigenart hatten sich bald in das phantasiereiche, teils von elegischen, teils von ekstatischen Herbststimmungen durchwehte Werk eingefühlt. Aus tiefstem Naturempfinden geboren, ist es mit seiner oftmals flimmrigen Harmonik und fesselnden Kontrapunktik — nur wenige Themen beherrschen kühn die ganze Tonschöpfung — und in seinem oft seltsam gleißenden orchestralen Gewande ein wundersames Klangphänomen modernster Prägung. Ganz anders geartet, aber nicht minder als ein Meisterwerk einer musikalischen Vollnatur erwies sich die Sinfonie von Peters. Sie ist von Stimmungen erfüllt, die der Weltkrieg in einem feinfühligen, gedankentiefen Künstler wachgerufen hat. Der Gedankengang und die musikalische Schönheit des gehaltvollen Werkes machten tiefen, ja erschütternden Eindruck. Peters, der stürmisch gefeiert wurde, erzielte auch als Pianist die größten Erfolge. Eine reizvolle Neuheit spielerischer Art bot v. Alpenburg mit der „Taubenhochzeit" von Braunfels. Opernkapellmeister Hans Mohn machte sich um volkstümliche Orchesterkonzerte, bei denen Konzertmeister Michl das Mendelssohnsche E-Moll-Konzert spielte, und durch zwei „Wagner-Abende" sehr verdient. Der junge hochbegabte Clodwig Rasberger meisterte das Opernorchester mit Borodins „Steppenbilder" und der „Rhapsodie" von Svendsen, während Kapellmeister Fritz Voglar, der Mann der heiteren Muse, mit einer „Johann-Strauß-Revue" heiter anregende Stunden bereitete. Orchestrale Gaben boten auch die Musikerschar des „Steierm. Konservatorium" unter Dir. R. v. Mojsisovics (mit der Uraufführung eines gediegen gearbeiteten sinfonischen Vorspieles „Lenzfahrt" unseres Meisters Leopold Suchsland) und schließlich die von Wagnes stramm geleitete Garnisonskapelle. Die in den letzten Jahren wieder erstarkten Chorvereine („Gr. Männergesangverein', „Schubertbund", „Männerchor" usw.) mußten sich ob der hohen Kosten eines Begleitorchesters leider auf den A-Cappella-Gesang beschränken. Für genußreiche Kammermusikabende sorgten die altbewährte Vereinigung Prochaska-Stolz, das aufstrebende Quartett der „Philharmoniker" und vor allem das unter der künstlerischen Leitung Suchslands stehende Quartett der „Urania", die von Direktor Gernot geführt wesentlichen Anteil an unserem Kunstleben nimmt. Eigene Kompositionsabende vermittelten die Bekanntschaft mit hochwertigen Kammermusikwerken (Streichquartett in F-Dur, Cellosonate in A-Moll und Klaviertrio) Suchslands und Hans Neuners (Klavier-, Geigen-Stücke und Lieder). Mit Liederabenden hatten sich unsere Opernmitglieder Marie Huffa und Alois Topitz, dann Lotte Bunzel, Paula Ulm und Meister Wilhelm Kienzl (mit Lili Uhlanowsky und Anton Tausche von Wien) eingestellt. Die ungemein rührig geleitete Oper brachte an Neuheiten Tschaikowskys „Eugen Onegin" und Pfitzners „Christelflein". Mohn und Dir. Grevenberg brachten u. a. auch eine herrliche „Rosenkavalier"-Aufführung mit Schreiner-(Lerchenau), With (Oktavian), Pachmann (Sofie) und Tube (Marschallin) zustande. Zum hehren Festabend ward eine Vorführung des „Evangelimann" unter Kienzls persönlicher Leitung. **Julius Schuch**

Ulm a. D. Den Zeitumständen Rechnung tragend, wurde die „Liedertafel" zu dem Konzertbund Ulm-Oberschwaben umgewandelt. Die Stadtverwaltung hatte an der Gründung des Konzertbundes regen Anteil genommen und war vor allem bemüht, in Musikdirektor Fritz Hayn einen zuverlässigen künstlerischen Leiter und im Stadttheaterorchester ein leistungsfähiges Orchester zu bekommen. Die bisherigen Konzerte brachten Liszt, Wagner, Beethoven mit Gretel Stückgold und Milly Wildner als Solisten. Haydns Jahreszeiten, die in ihrer Volkstümlichkeit und ihrem reichen Naturempfinden auch vom heutigen Volk erlebt zu werden vermögen und zu einem Gesundbrunnen für die Gegenwart werden können, wurden in zwei von Fritz Hayn trefflich geleiteten Aufführungen durch die „Liedertafel" und den „Verein für klassische Kirchenmusik" mit Louise Lobstein-Wirz, Erich Jaroschek, Rolf Liegnitz vor dicht gefülltem Saalbau zu Gehör gebracht. Die Ulmer zeigten sich den Darbietungen des Konzertbundes gegenüber sehr aufnahmefreudig, so daß die Hoffnung berechtigt ist, daß die Musik auch in Ulm mehr und mehr Angelegenheit der Allgemeinheit wird. Eine bedeutsame Erweiterung erfährt das Ulmer Musikleben durch das von Konzertmeister Heppe ins Leben gerufene und geleitete Streichquartett (Karl Unger, Georg Reichenstetter, Josef Bauholzer). Die als Zimmer erscheinende Theaterbühne bildet einen idealen Raum für Kammermusik. Auch als Sologeiger bewies Heppe mit Violinsonaten von Beethoven, Reger und Strauß durch und durch künstlerisches Empfinden. Bei den durch das Quartett veranstalteten Morgenfeiern sollen die Hörer durch aufklärende Einführungsworte zum musikalischen Miterleben erzogen werden. Jedoch bliebe bezüglich der Zeitdauer der Wunsch auszusprechen, daß eine Morgenfeier nicht länger als eine Stunde dauert; die Wirkung würde darum nicht weniger tief sein. **Füßinger**

Frankfurt (Oder). Im Dezember fand hier eine Aufführung des Achilleusoratoriums von Bruch durch die hiesige Singakademie und den Lehrergesangverein unter der sicheren und zielbewußten Leitung des Dirigenten Manfred Köhler statt. Presse und Publikum erkannten einmütig den Erfolg an. Die strebsame und überaus ernste Arbeit des Dirigenten, sowie sein jugendlicher Feuereifer rissen alle Mitwirkenden zu besonderen Leistungen hin. Als Solistin zeichnete sich neben auswärtigen Gästen Frau Flemming (Sopran), (Frankfurt a. O.) aus. Eine Wiederholung des Werkes fand Ende Januar statt. Einen weiteren Fortschritt für unser Musikleben bedeutet ein neues Quartett, die Frankfurter Kammermusikvereinigung; in ihrem ersten Konzert kamen Mozart, Haydn sowie Quartettsätze von Boccherini, Martini und Dittersdorf zu Gehör. **M. Willich**

Bochum. Mit Beginn des Konzertwinters war der Städtische Musikverein unter R. Schulz-Dornburg ins Leben getreten. Er führte sich mit einer wohlgelungenen Aufführung von Haydns Schöpfung ein. Ein Sonderkonzert, das Schönbergs „Pierrot lunaire" gewidmet war, hinterließ zwiespältige Eindrücke und zeitigte den stillen Wunsch, daß diese phantastisch-groteske Tonsprache keine Zukunftsmusik werden möge. Mit der Uraufführung des A-Moll-Trios für Violine, Cello und Klavier (op. 15) stellte sich Adolf Busch abermals der hiesigen Kunstgemeinde als geschmackssicher im romantischen Geiste schaffender Komponist vor. Dem Gedächtnis Heinrich Schütz' widmete der Christuskirchenchor eine Aufführung der „Matthäuspassion" (H. Haarmann). **Max Voigt**

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 5, erscheint am Sonnabend, den 3. März 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 5 — *Leipzig, Sonnabend, den 3. März* — 1. Märzheft 1923

AUS DEM INHALT: A. Heuß: Richard Wagner in der Gegenwart und das Problem des „Tannhäuser" / Bernh. Friedr. Richter: Über die Motette der Leipziger Thomaner / G. Kinsky: Das musikhistorische Museum in Köln / G. Plessow: Die Synekdoche in der Musik / Zur Schaffung einer Musiknothilfe / Aus dem Leipziger Musikleben / „Feldblumen" / Klara Schumann und Arthur Nikisch / Der Herr „Professor"

Musikalische Gedenktage

1. 1643 Girolamo Frescobaldi † in Rom — 1882 Theodor Kullak † in Berlin / **2.** 1824 Friedrich Smetana * in Leitomischl / **3.** 1706 Johann Pachelbel † in Nürnberg — 1824 Giovanni Battista Viotti † in London / **6.** 1842 Christian Theodor Weinlig † in Leipzig / **8.** 1714 Philipp Emanuel Bach * in Weimar — 1858 Ruggiero Leoncavallo * in Neapel — 1869 Hector Berlioz † in Paris / **10.** 1832 Muzio Clementi † in Evesham (Warwickshire) — 1844 Pablo de Sarasate * in Pamplona — 1870 Ignaz Moscheles † in Leipzig — 1910 Karl Reinecke † in Leipzig / **11.** 1824 Julius Ferdinand Blüthner * in Falkenhain bei Merseburg / **12.** 1832 Friedrich Kuhlau † in Lyngbye bei Kopenhagen / **13.** 1860 Hugo Wolf * in Windischgräz in Untersteiermark / **14.** 1804 Johann Strauß (Vater) * in Wien / **15.** 1842 Luigi Cherubini † in Paris

Richard Wagner in der Gegenwart und das Problem des „Tannhäuser"

Zur nachträglichen Feier von Wagners 40. Todestag am 13. Februar

Von Dr. Alfred Heuß

Wer in den letzten zwanzig Jahren die Wagnerbewegung sorgsam beobachtet hat, dem konnte nicht entgehen, daß sich ganz allmählich ein erheblicher Umschwung vorbereitet und teilweise bereits vollzogen hat, und zwar in dem Sinne, daß gerade die Gebildeten von dem Bayreuther Meister abzurücken begannen. Daß auf den maßlosen Wagnerkultus über kurz oder lang ein Rückschlag erfolgen werde, mußte sich jeder Einsichtige sagen, da eine derartige Hochspannung, wie sie am Anfang dieses Jahrhunderts vorhanden war, sich auf die Länge unmöglich halten konnte, zudem auch ganz und gar nicht gesund war. Es würde sehr ausführlicher Darlegungen bedürfen, die Gründe hierfür anzugeben, es sei aber nur darauf hingewiesen, daß die Abwendung nicht allein Wagner und seinem Kunstwerk gilt, sondern auch dem von Wagner vertretenen Typus überhaupt. Bereits ist auch Beethoven von einer Gegenströmung erfaßt worden und es wird nicht so sehr lange mehr dauern, bis sie selbst zu Bach dringt. Andererseits ist vorläufig besonders Mozart sehr stark im Vordringen, ja bereits so etwas wie Mode geworden, Händel gegenüber vollzieht sich eine starke Wandlung, wie überhaupt das eigentliche 18. Jahrhundert mit seiner naiv gearteten Musik gegenüber der sentimentalischen des 19. Jahrhunderts eine immer größere Bedeutung gewinnt. Wer in diesem erweiterten Gesichtskreis die heutige Abwendung von Wagner zu verstehen vermag, sich ferner in seiner Stellung zu den großen Meistern vom Zeitgeist unbeeinflußt halten darf, der erblickt in dieser Abwendung vor allem auch eine geschichtliche Notwendigkeit, freut sich sogar, daß endlich die Zeit gekommen ist, in der, wie man sogar sagen könnte, Wagner sich einigermaßen der Ruhe hingeben darf, um dann später einmal, geläutert und gereinigt, gewissermaßen als ein Neugeborner unter eine erstaunte Nachwelt zu treten. Die Wirkung Wagners wird dann eine erheblich andere sein als zu jener Zeit, die sich in ihrer Erhitzung überhaupt nicht mehr auskannte, Maßlosigkeiten über Maßlosigkeiten — gelegentlich auch in gegnerischer Hinsicht — häufte,

in Wagner förmlich den Inbegriff aller dramatischen Kunst erblicken wollte. An Stelle der erhitzten, benebelten und berauschten Betrachtung wird dann eine ganz andere getreten sein, die sich — und das ist wesentlich — auch von der jetzigen, ziemlich kühlen und gerade auch deshalb unfruchtbaren unterscheiden wird. Man wird dabei vor allem erkennen, daß die frühere Zeit trotz ihrer intensiven Beschäftigung eigentlich gar nicht fähig war, Wagners wirklich Herr zu werden, daß man den eigentlichen Problemen auswich oder sie in seinem berauschten Zustand überhaupt nicht erblicken konnte, man also im Grunde genommen nichts anderes als Wagner ausgeliefert war. Hierauf gründet sich auch der vorwiegend ungünstige Einfluß, den Wagner auf seine Zeit und hier besonders die Musik haben mußte. Nicht entfernt in diesem Maße wäre dies der Fall gewesen, hätte man eben Wagner klarer zu erkennen vermocht. Das wäre das beste und einzige Mittel gewesen, sich sowohl gegen ihn zu schützen wie aber auch aus ihm einen wahren Nutzen zu ziehen. Wenn man heute Wagner ziemlich beiseite gesetzt hat und sich mit ihm, so zahlreich er auch aufgeführt wird, nicht mehr im eigentlichen Sinn beschäftigt, so liegen die Gründe auch darin, daß man den Kampf, mit ihm wirklich fertig zu werden, als aussichtslos aufgeben mußte: die geistigen Kräfte unsrer Zeit reichten zur Erkenntnis der spezifischen Größe und Bedeutung Wagners einfach nicht aus, eine neue Zeit mit frischen Kräften muß anbrechen, um dieser Aufgabe gerecht werden zu können.

So eigentlich sicher ist sich die frühere Wagnerbetrachtung ihres Meisters auch nie so recht gewesen, und um sich dies nicht merken zu lassen, schrie man möglichst laut, auf daß alle gegnerischen Stimmen übertönt würden. Man ist, wenn auch zuguterletzt eine — Gottlob nicht zur Blüte gekommene — Wagnerphilologie einsetzte, schließlich über eine Rechtfertigung Wagners nie so eigentlich weggekommen, immer lauerte ein heimliches Gefühl, daß die Rechnung mit Wagner doch nicht so rein aufgehen könne, die Gegner Wagners doch einmal die Oberhand gewinnen könnten. Das lag vor allem an der falschen Stellung, die man, vornehmlich durch den Einfluß Bayreuths, zu Wagner einzunehmen für gut befunden hatte. Und soviel hat sich ja auch bereits in aller Klarheit herausgestellt, daß die Betrachtung Wagners durch die Bayreuther Brille sich nicht durchführen ließ. In Wagner den deutschesten der deutschen Meister, weiterhin einen Heiligen, eine Ausnahme auch unter den großen Künstlern zu sehen und diese Auffassung Deutschland einzuimpfen, das war ein Ding der Unmöglichkeit und hätte die Kräfte jeder Partei überstiegen. So wagte man auch nicht, Wagner mit möglichst realen Augen zu betrachten, man fürchtete nicht allein, daß er von dem überhohen Piedestal steigen müsse, sondern daß er bei diesem Heruntersteig sogar fallen könne. Wenn Wagner nicht fällt und auch nicht fallen wird, so verdankt er dies lediglich sich selbst, einer unverwüstlichen, über dem Zeitgeschmack stehenden Kraft. Aber es ist denn doch wohl sehr nötig, daß man sich diesen heruntergestiegenen Wagner nun auch wirklich in der Nähe betrachtet und zu untersuchen beginnt, wer er denn eigentlich ist und worin, so er eine solche hat, seine zeitlose Bedeutung liegt. Erst dann kann und darf man sich seiner sicher fühlen, man sieht dann den Gegnern Wagners ebenso ruhig ins Auge, wie die unmotivierten Hymnen an einem abprallen.

Vorliegende Abhandlung über den „Tannhäuser" soll wieder einen meiner Versuche in dieser Richtung darstellen, ausgerechnet gerade über dieses Werk, das von den eigentlichen Wagnerianern in der Wagnerperiode gar nicht mehr so wirklich ernst genommen wurde. „Tannhäuser" ist eines der für den ganzen Wagner bezeichnendsten Werke, und man müßte es ohne weiteres heranziehen, wenn die Sprache auf den Meister kommt. Was indessen an der Betrachtung dieses Werkes versäumt wurde, läßt eine abermalige Untersuchung bald erkennen, und wir wollen denn auch ohne weiteres mit dieser beginnen.

Wir fragen kurzweg, liegt es lediglich im Widerspruchsgeist Tannhäusers begründet, wenn er — im Sängerwettstreit — Wolframs Preislied auf die reine Liebe sofort mit einem Hymnus auf die sinnliche Liebe beantwortet? Wenn ja, dann müßte zum mindesten gefragt werden, in welcher Art Tannhäuser sänge, so auf ihn das Los gefallen wäre, als erster zu singen. Diese Frage muß gestellt werden, denn man darf das Drama doch nicht von der Zufälligkeit abhängen lassen, daß gerade Wolfram als erster beginnt. Wie verhielte es sich also? Bei der Annahme, daß Tannhäuser ein Preislied auf die sinnliche Liebe gesungen hätte, ohne zum Widerspruch gereizt zu werden, würde geltend gemacht werden können, daß er eben noch sein Heil in Maria gefunden hatte, weil doch niemals anzunehmen sei, daß das Gespräch mit Elisabeth dazu geführt haben könne, schon wieder eine Schwenkung ins andere Lager zu vollziehen. In diesem Falle käme also das Drama gar nicht in Gang: Tannhäuser sänge, ähnlich wie Wolfram, ein Lied auf die reinste Liebe. Oder aber er sänge — und dann gäbe es überhaupt keinen Wagnerschen Tannhäuser, auch einen Wagner nicht — ein Lied auf die wahre irdische Liebe, die, wie wir uns im Anschluß an die in Wagners Drama gebrauchten Symbole ausdrücken wollen, Venus und Maria in sich vereint. Und hier stehen wir bereits inmitten des Kernproblems, darin

bestehend, daß dieser Tannhäuser von der synthetischen Liebe überhaupt nichts weiß, er die Liebe nur entweder in der Venus oder in der Maria kennt. Damit steigen aber ganz neue Fragen auf, vor allem die: Wer ist denn eigentlich Elisabeth? Ist sie wirklich, wozu man sie allgemein gemacht hat, eine heilige Elisabeth von allem Anfang an, in der sich das „jungfräulich Unnahbare" geradezu verkörpert? Wie nun, wenn in diesem Fall bewiesen werden könnte, daß Tannhäuser niemals beim Wettstreit sein Preislied auf Venus gesungen hätte? Wir sehen, daß wir unser Augenmerk nicht nur Tannhäuser, sondern auch Elisabeth zuzuwenden haben und können nun auch mit der Erörterung der in Frage stehenden Szenen beginnen.

Als Tannhäuser sich mit dem Ruf: Mein Heil ruht in Maria, von Venus losgesagt hat, kehrt er als Büßer zugleich der Welt den Rücken. Wolframs Erinnerung an Elisabeth gibt ihn dieser wieder zurück, die Worte Tannhäusers: „Elisabeth! O Macht des Himmels, rufst du den süßen Namen mir?" in reine, Wolframsche Harmonien gebettet, sagen zudem, als was ihm Elisabeth erscheint, nämlich als die ideal Geliebte. Sie ist für ihn die Beatrice des Dante, ein Geschenk des Himmels, als solche die Unnahbare, Göttliche, ein Stück Maria selbst. Das sucht er in ihr, das ist auch das einzige, was ihm in der Zwiespältigkeit seines Wesens, auf die wir noch ausführlicher zu sprechen kommen werden, einen festen Halt auf der Erde geben kann.

Ist nun Elisabeth in Wirklichkeit, wie er sie sich vorstellt? Hier fängt das Drama so eigentlich an, und zwar nicht nur das Tannhäuser-, sondern auch das Elisabethendrama, oder, in weiterem Sinn, ein menschliches Geschlechterdrama überhaupt. Wieder greifen wir etwas vor und sagen: Hätte sich Elisabeth als eine „Beatrice" gezeigt, wäre sie unnahbar gewesen, so hätte sich das Drama nicht ereignet. Die tragische Verwicklung beginnt freilich schon dann, als Tannhäuser am Ende des ersten Aktes selbst drängt („in süßem, ungestümem Drängen"), zu Elisabeth geführt zu werden. Das Ungestüme liegt aber in Tannhäusers Natur, es drängt ihn, sich ungestüm vor seinem Ideal niederzuwerfen und sich von ihm die Kräfte zu holen, deren er bedarf, um sich auf der ihm gleichsam nur geliehenen Erde sicher bewegen zu können. Ein Tannhäuser machte es allerdings am besten wie Dante, der seine Beatrice überhaupt nicht sprach, indem jede irdische Berührung dazu hätte führen können, in der Angebeteten ein ganz gewöhnliches irdisches Wesen, vielleicht sogar eine Gans, zu entdecken. Naht sich Tannhäuser nun also dennoch Elisabeth, so kommt zunächst alles darauf an, als was sie sich ihm offenbart.

„Ungestüm", wie wir sagten, wirft sich Tannhäuser mit den Worten: „O Fürstin!" vor Elisabeth nieder. Der Ausdruck: Fürstin zeigt, wie unnahbar sich Tannhäuser das Verhältnis denkt; beinahe hätte er sogar: Himmelsfürstin sagen können, denn als vor einem ihm überirdisch erscheinenden Wesen wirft er sich vor ihr nieder. Als sich Elisabeth mit der Bemerkung, ihn hier nicht sehen zu dürfen, „in schüchterner Verwirrung" entfernen will, spricht er, immer noch knieend: „Du darfst! O bleib! und laß zu deinen Füßen mich!" Ich muß nun hier wieder etwas vorgreifen und auf einige scheinbare Kleinigkeiten in der Diktion Wagners aufmerksam machen, die wohl noch gänzlich unbeachtet geblieben sind, mit aller Schärfe aber zeigen, daß, was im Folgenden ausgeführt wird, Wagner klar bewußt war. Tannhäuser redet die „Fürstin" zunächst mit „Du" an, hierauf aber mit dem gesellschaftlichen „Ihr" (daß nie mehr ich gehofft E u c h zu begrüßen, usw.), später aber, nach Elisabethens Erzählung, plötzlich wieder mit „Du" (zu dir hat er mich hergeführt). Welch' eigentümliche Wandlungen? Sollten, um gleich der Hauptsache zuzusteuern, die beiden „Du" zu Beginn und am Ende der Begegnung dem gleichen Innern entsprungen sein? Und dann das dazwischen geschobene „Ihr", das überhaupt die Sachlage erst in aller Schärfe zeigt? Das erste „Du" habe ich bereits erklärt und nenne es das „erhabene Du"! Mit du redet der Mensch seinen Gott, das Erhabene an, und so sagt Tannhäuser auch noch überaus bezeichnend: D u d a r f s t hier bleiben, d. h. ich bin dir nicht genaht als ein gesellschaftlicher Ritter und Sänger oder gar als — ich bin mit Absicht undelikat deutlich — Werber um deine Liebe; sondern zu deinen Füßen liegt ein sündiger Mensch, der in Dir die ihn rettende Himmelsfürstin erblickt.

Man sieht, es kommt nun zunächst alles darauf an, wie sich Elisabeth benehmen wird. Naht sie sich ihm „himmlisch" oder „irdisch"? Indem sie Tannhäuser an sein Künstlertum erinnert, sich gewissermaßen im Namen der Kunst bedankt, daß er zurückgekehrt sei, auch nach seiner Abwesenheit frägt, wird Tannhäuser der gesellschaftlichen Welt wieder zurückgegeben. Er erhebt sich langsam, gibt über die letzte Frage Auskunft und steht damit als ein Mann der Gesellschaft der Dame gegenüber. Niemals dürfte und könnte er jetzt die Fürstin, die, mit seinen Augen betrachtet, von ihrer Höhe zu ihm heruntergestiegen ist, mit „Du" anreden, sondern jetzt regiert die konventionelle Sitte. Für Tannhäuser ist damit eine Illusion zerstört, nochmals greift er aber mit der Antwort, daß ein „unbegreiflich hohes Wunder" ihn zurückgeführt habe, zum Übersinnlichen. Dieses Wunder ist niemand anders als die ihm als Maria erschienene Elisabeth, die die Worte auch auf sich bezieht, aber nicht als eine unirdisch wunderbare, sondern als eine vollblühende, echt menschliche

Elisabeth. Mit einer mehr kindlichen als jungfräulichen Offenheit gibt sie ihm mit den Worten:

> Doch welch ein seltsam neues Leben
> Rief euer Lied mir in die Brust!
> Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
> Bald drang's in mich wie jähe Lust:
> Gefühle, die ich nie empfunden!
> Verlangen, das ich nie gekannt!

eine derart genaue Beschreibung ihres durch Tannhäuser hervorgerufenen Seelenlebens, daß man doch wirklich eher von Über- als von Undeutlichkeit reden kann. Zum mindesten ein so erfahrener Liebesheld wie Tannhäuser wußte diese Sprache zu deuten, im Gegensatz zu der früheren Wagnerbetrachtung, die das in die Personen projizierte, was sie sich in einem ganz unechten und unnatürlichen Idealisierungsbestreben theoretisch zurecht gemacht hatte. Elisabeth mußte da von allem Anfang an eine Art Heilige, in ihrer Jungfräulichkeit unnahbar sein, was zugleich zur Folge haben mußte, daß man sich dem Zugang zum eigentlichen Verständnis des Dramas verschloß. So konnte dann Wagner natürlich auch in der Musik so deutlich sein wie er wollte, man verstand ihn auch mit ihrer Hilfe nicht. Wagner geht nämlich mit der ihm eigenen Kühnheit und dem Wahrhaftigkeitsgefühl des großen Mannes so weit, die Musik Elisabethens mit der von Venus in Verbindung zu bringen, offenbar von der Anschauung ausgehend, daß der sinnliche Trieb auch des gesündesten, natürlichsten Wesens dem gleichen Boden erwächst, der sowohl im Sinne der Bibel wie großer Philosophen und Dichter, als Sünde (Erbsünde) angesehen wird und als solcher bei allen Menschen der gleiche ist. In Venus tritt uns nur Sinnlichkeit gegenüber, weshalb ihre ganze Musik dementsprechende Motive aufweist, eine Elisabeth ist dann aber außerdem noch ganz anderes. In dieser Verbindung von Venus und Maria besteht denn auch ihr Wesen, einzig von hier ist sie überhaupt zu begreifen, wird sie ferner auch, wie wir noch sehen werden, eine tragische Persönlichkeit.

Der Nachweis ihres Zusammenhanges mit Venus ist schnell erbracht, übrigens, wenigstens teilweise, auch erkannt worden, ohne daß man aber den geringsten Nutzen zur Erkenntnis des Werkes gezogen hätte. Schon Otto Neitzel, der einen scharfen, unbefangenen musikalischen Blick besaß, machte die „befremdende" Beobachtung (Führer durch die Oper, III, S. 58), daß die „Elisabethmotive denjenigen der Venus gleichen", und stellt das Terzenmotiv der Elisabeth in G-Dur den E-Dur Lockrufen der Venus gegenüber. Wagner geht aber noch weiter, indem er auf das Wort „jähe Lust" einen der verminderten Septimenakkorde bringt, die in der Venusberg-Musik eine so große Rolle spielen, wie überhaupt für die ganze, oben zitierte Stelle eine derart scharfe, zuckende Musik zur Anwendung gelangt, daß man auch hierin eher von einem Zuviel als Zuwenig reden könnte. Wie überhaupt Wagner im „Tannhäuser" in seinen Mitteln noch wenig „Differenzierung" zeigt.

Tannhäuser weiß nun, wie er daran ist. Statt in Elisabeth eine Maria zu finden, die er, der zwischen Extremen sich Bewegende, nötig hat, muß er in der Fürstin ein sehr irdisches Wesen erblicken, das mit allen Fiebern ihres gesunden, weiblichen Naturells nach dem irdischen Geliebten strebt. Nicht „Himmelsfürstin", noch irdische Fürstin ist sie ihm mehr, sondern die Geliebte, die ihm zufallende Braut, die er deshalb ohne weiteres mit Du, dem „vertraulichen Du" anredet, himmelweit verschieden von dem „erhabenen Du", das am Anfang der Szene zur Anwendung gelangt war. Derart fällt auch das Liebesduett aus, warm, vollblütig, aber wenig hochstrebend, für manche sogar etwas trivial; ohne daß sie aber ahnten, daß, in abgeschwächtem Sinn, diese Wirkung von Wagner beabsichtigt ist. Denn Tannhäuser ist eigentlich von Elisabeth innerlich enttäuscht.

Mit dem Bekenntnis ihrer irdischen Liebe hat Elisabeth auch bereits ohne ihr Wissen die dramatische Entscheidung herbeigeführt, wir begreifen jetzt ohne weiteres, daß ein Tannhäuser die sinnliche Liebe besingt, weil selbst eine Elisabeth einen — seiner Meinung nach — ähnlichen Standpunkt vertritt. Nach seinem ersten Gesang macht diese auch „eine Bewegung ihren Beifall zu bezeugen", wieder eine jener Stellen, wo Wagner an Deutlichkeit wirklich nichts zu wünschen übrig läßt, zugleich die Gestalt der Elisabeth um einen naiven Zug bereichernd. Denn wir wollen uns natürlich auch bewußt sein, daß wir uns in einer Gesellschaft befinden, für die Goethe das Wort geprägt hat: „Man darf vor keuschen Ohren niemals nennen, was keusche Herzen nicht entbehren können." Denn Tannhäusers erster Gesang, obwohl bereits auf Venus eingestellt, kann gerade von einem reinen, natürlich-unbefangenen Gemüt als eine notwendige Erweiterung von Wolframs unsinnlicher Auffassung der Liebe angesehen werden. Indessen sollen uns diese Fragen des Werkes weiter nicht kümmern.

Das Wesentliche unserer bisherigen Untersuchung besteht darin, daß wir erkennen lernten, Elisabeth habe, lediglich vom Standpunkt des Charakters von Tannhäuser aus gesehen, einen großen Anteil an der tragischen Entwicklung, und daß sie ihre Schuld büßend erkennen lernt, werden wir auch später sehen. Hätte Tannhäuser sich ihr als der unnahbaren Muse, als einer Beatrice nähern können, so wäre er in seinem gegenwärtigen spiritualistischen Zustand geblieben. Wie er nun einmal beschaffen ist, kann er zur Angebeteten kein irdisch-sinnliches Wesen brauchen, ohne sofort in diesem eine Venus zu erblicken. Diese seine Angebetete

mußte über dem Irdischen erhaben, eine Beatrice im Sinne Dantes sein. Wir sind uns dabei natürlich völlig klar, daß dadurch am Charakter Tannhäusers nicht im geringsten etwas geändert worden wäre, indem dieser unter allen Umständen immer der gleiche bleibt. Vielmehr kommt gerade durch die Art, wie sich Elisabeth zu Tannhäuser stellt, der Charakter des letzteren in aller Klarheit zu sichtbarem Ausdruck. Keineswegs scheitert Tannhäuser an Elisabeth im eigentlichen Sinn, wohl aber gibt sie den sowohl dramatischen wie auch tragischen Anlaß, daß er es tut. Die meisten dualistischen Menschen, unter denen sich selten genug Vollnaturen finden, scheitern nur deshalb nicht offensichtlich im Leben, weil dieses ihnen nicht den nötigen Anlaß bietet oder vielmehr ihnen in ihrer Laxheit nicht bieten kann. An und für sich sind die Tannhäuser-Naturen Legion, nur fehlt ihnen — zu ihrem sogenannten Glück — die ganze so eminente Intensität des Wagnerschen Tannhäuser. Wir könnten nun aber an Hand der beiden Wagnerschen Gestalten das ganze Problem noch weiter aufrollen, um zu zeigen, zu welcher Tragik der Gegensatz der beiden Geschlechter führen kann. Denn während Tannhäuser einen männlichen Typus vorstellt, wäre eine Elisabeth der gleichen Art nichts anderes als die Karikatur des echten Weibes. Beatrice existiert nur in der Vorstellung des besonders gearteten Mannes, auch des eigentlichen idealistischen Jünglings, in Wirklichkeit aber niemals, wenn sie nicht aufhören will, Weib zu sein. Diese Fragen sollen uns aber nicht beschäftigen, so viel aber nahe legen, daß in jedem Wagnerschen Werk die allerletzten Fragen zur Behandlung kommen, weil dieser Mann nun einmal, trotz seiner, wie zugleich auf Grund seiner grandiosen Einseitigkeit, zu den großen Vertretern des Menschengeschlechts gehört. Darüber kann nur eine Zeit im Unklaren sein, die Wagner lediglich mit der schwachen Brille des Zeitgeschmacks zu betrachten vermag.

Zu spät lernt Tannhäuser erkennen, daß Elisabeth, das echte irdische Weib schlechthin, noch etwas anderes als nur Venus ist: ein hingebendes Wesen mit der Aufopferung seiner selbst. Nur müssen wir uns auch hier vor jeder Übertreibung, besser vor jeder Unnatur hüten, auf daß man dieser Elisabeth nicht so viel mehr gibt, als man der früheren, vor der Katastrophe, nahm. Mit dem Verlust Tannhäusers als des irdischen Geliebten ist zugleich ihr irdisches Glück verloren, Elisabeth ist im eigentlichen Sinne nach dieser Seite hin geknickt, man könnte sagen, daß sie zum Dualismus gezwungen worden ist, weil ihr ganzes sinnliches Glück, die Venusseite ihrer Natur, mit einem Schlage vernichtet worden ist. Um so rückhaltloser lebt nun die andere Seite ihres Wesens auf; sie könnte ihr Leben ohne Überwindung opfern, weil eben bei ihr, dem Weibe, der „Wille zum Leben" im Sinne von Schopenhauers Metaphysik der Geschlechtsliebe, gebrochen worden ist. Hält man sich dies klar vor Augen, so erscheint ihr Eintreten für Tannhäuser als eine naturgemäße, nicht übermenschliche, sondern echt menschlich-weibliche Tat, und ich denke, dadurch steht uns Elisabeth menschlich nur um so näher. Das gerade gehört zu den Hauptaufgaben einer künftigen Wagnerbetrachtung, Wagners Gestalten trotz ihres gesteigerten Lebens in möglichst natürlichem Lichte sehen zu lernen, mit der Unnatur der ekstatischen Betrachtung — an der Wagner als nachträglicher Erklärer seiner Werke einen nicht kleinen Teil der Schuld trägt — zu brechen. Indem einmal auch die Musik Wagners in erheblich anderem, nämlich in geistigerem statt vorzugsweise physischem Sinne wirken wird, kann dies wohl möglich sein. Denn wer Wagner gerade auch im geistigen Sinn zu verstehen vermag, der ist ihm nicht ausgeliefert; die ganze, Wagner nachahmende spätere Musik gibt ja nur den Beweis dafür, daß man ihn seinem innersten Wesen — und dieses ist wie allen großen Künstlern letzten Endes Geist — nicht zu fassen vermochte, so daß man gezwungen war, sich an Außenseiten, an die Ausstrahlungen dieses Geistes zu halten.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die Elisabeth des letzten Aktes, indem nun wohl offenkundig geworden sein wird, daß gerade auch sie zu einer tragischen Gestalt wird, wenn wir sie in ihrem Grundwesen zu verstehen in der Lage sind. Die ganze spätere Elisabeth konzentriert sich dichterisch in ihrem Gebet und hier vor allem in der zweiten, dann auch letzten Strophe. Sie heißen:

> Wenn je in tör'gem Wahn befangen,
> Mein Herz sich abgewandt von dir —
> Wenn je ein sündiges Verlangen,
> Ein weltlich Sehnen keimt in mir —,
> So rang ich unter tausend Schmerzen,
> Daß ich es töd' in meinem Herzen.
>
> Doch konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
> So nimm dich gnädig meiner an,
> Daß ich mit demutvollem Grüßen
> Als würd'ge Magd dir nahen kann:
> Um deiner Gnaden reichste Huld
> Nur anzuflehn für seine Schuld!

Die Worte der zweiten Strophe sind kein kindliches Gebet-Lallen, sondern Erkenntnis einer tragischen Verschuldung. Ein Weib wie Elisabeth hat erkennen müssen, daß im Falle Tannhäuser ein „weltlich Sehnen" auf ihrer Seite zu einer Katastrophe führen mußte, und wenn sie von hier aus dieses „sündig" nennt, und unter tausend Schmerzen zu büßen suchte, so liegt dies im besonderen noch darin begründet, daß ausgerechnet ihre Person in das Schicksal Tannhäusers verflochten ist.

Niemals wird man von einer Elisabeth, einer Frau überhaupt, verlangen können, daß sie dieser Frage gewissermaßen philosophisch gegenübersteht; eine Elisabeth hätte sonst sagen können, daß ihre Schuld darin bestand, ein echtes Weib gewesen zu sein. In ihrem Falle führte dies zur Katastrophe und wird deshalb von Elisabeth als Sünde empfunden. Als Gattin eines Wolfram hätte sie von dieser „Sünde" nichts gewußt, nur einem Tannhäuser gegenüber kam aber auch einzig ihre innerste Natur zur Wirkung, ebenso aber diejenige Tannhäusers nach ihrer sinnlichen Seite, und so wird denn Elisabeth unweigerlich, im innersten Sinn, in das Schicksal Tannhäusers verstrickt: Aus einer nur dramatischen Persönlichkeit ist sie auch eine tragische geworden. So zeugt es denn wieder von klarer Tiefe, wenn Elisabeth, die sich in zwei der drei Strophen lediglich mit sich und ihrer Schuld beschäftigt hat, erst in der dritten, nachdem sie hoffen darf, ihre eigene Angelegenheit einigermaßen ins Reine gebracht zu haben, für Tannhäuser bittet. Mit feinster und vor allem sicherster Geistigkeit hat Wagner dies alles abgewogen, wie himmelweit ist ein derartiges Gebet von den üblichen Gebeten in Opern verschieden, und wirklich nicht nur für exaltierte, von Wagner unmittelbar begeisterte Zeiten „gemacht". Wie weist da alles bis auf scheinbare Kleinigkeiten (gerade auch die Angelegenheit mit den verschiedenen Anreden Tannhäusers) auf einen gestählten, ursicheren Geist, das innerste Besitztum jedes großen Künstlers. Und wie so lächerlich kommt es einem da vor, wenn man solche Künstler um allen Preis zu großen Männern zu machen versucht, bei denen der sanctus spiritus lediglich die Visitenkarte abgegeben hat. Die geistige Betrachtung gibt einem auch bei Wagner die felsenfeste Gewißheit seiner klassischen Dauerhaftigkeit, und würde er selbst einmal vergessen, plötzlich gäbe es da wieder ein Bachsches: Et resurrexit.

Doch gilt es nunmehr auch zu dem Charakter Tannhäusers Stellung zu nehmen. Wenn Wagner über ihn sagt: „Da ist mein Tannhäuser wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe," so werden wir heute diese Worte ganz und gar nicht mehr unterschreiben, wie wir uns darüber immer mehr klar werden wollen, daß Wagner mit seiner fortwährenden Betonung des besonderen Deutschseins seiner Kunst sich selbst sowie der Sache des Deutschtums keinen guten Dienst erwiesen hat, eine Frage, die denn schon einmal in aller Offenheit und Unbefangenheit zu einer ausführlichen Behandlung kommen muß. Hier nur so viel, daß gerade das 19. Jahrhundert mit seinem fortwährenden deutschen Gerassel, das schon zu den Ohren Goethes drang und ihm auf die Nerven ging, keineswegs zu den eigentlich deutschen Zeitaltern gehört und weit hinter solchen Jahrhunderten deutscher Kunst steht, in denen man in um so viel tieferem Sinne deutsch war, als man davon weit weniger redete. Wie gesagt, über diese außerordentlich wichtige Frage gerade für unsere Zeit soll einmal ausführlicher gesprochen werden. Wagners Stellung zu seinem Tannhäuser ist nun ein sehr gutes Beispiel, um zu zeigen, mit welcher Einseitigkeit selbst ein Wagner deutsches Wesen auffaßte. Zu seiner Beurteilung Tannhäusers kam Wagner dadurch, daß er diesen weiterhin dahin charakterisierte, er sei „nie und nirgends etwas nur wenig, sondern alles voll und ganz". Das ist vollkommen wahr, wir haben aber zu fragen, ob diese Eigenschaften etwas spezifisch Deutsches, also bei Männern anderer Völker nicht in diesem Maße zu treffen sei, zweitens aber, worauf gerade bei Tannhäuser diese Eigenschaft beruhe. Die erste Frage werden wir durchaus verneinen müssen im Hinblick auf ungezählte große Männer anderer Völker, die nur dadurch ihren Beruf erfüllen konnten, daß sie, was sie waren, „voll und ganz" betätigten. Unmöglich kann man diese Eigenschaft irgendwie mit einem Volk in unmittelbaren Zusammenhang bringen, täte man es dennoch, so fände man leicht Völker, bei denen sie sogar in stärkerem Maße zu treffen ist wie bei den Deutschen. Man denke nur an die Franzosen, die in einer Art z. B. „hassen" können, wie es gerade dem Deutschen nicht gegeben ist.

Wichtiger ist aber die zweite Frage: Worauf beruht gerade bei Tannhäuser dieses „voll und ganz", oder, was ist er denn voll und ganz? Und wenn wir sagen, daß Tannhäuser nur zweierlei voll und ganz sein kann, nämlich entweder nur sinnlicher oder asketischer Mensch, er entweder die Liebe nur in Venus oder in Maria, gerade aber die Vereinigung dieser für ihn unüberbrückbaren Gegensätze nicht kennt, so stellt sich diese Frage als die grundlegende heraus, das „voll und ganz" ist dann nur die Auswirkung von Tannhäusers so eminent dualistischer Veranlagung. Und wie, gerade diese Veranlagung sollte spezifisch deutsch, gerade dem Deutschen es nicht in sogar starkem Maße gegeben sein, diese Gegensätze zu vereinigen? Ginge man, was aber ebenfalls einseitig wäre, lediglich von hier aus, so müßte man sogar den ganzen Tannhäuser und mit ihm Wagner als sogar spezifisch „undeutsch" ansehen und ihn, je nach dem Standpunkte, den man zum deutschen Wesen einnimmt, verwerfen. Wo kämen wir aber da hin! Gerade an diesem Tannhäuser-Beispiel läßt sich auf Grund einer fundamentalen Frage die Begrenztheit der rein nationalen Betrachtungsweise nachweisen, indem diese erst in zweiter Linie zur Anwendung gelangen kann. Nämlich: Der Dualismus, die dualistische Weltanschauung, wie sie sich in Tannhäuser-Wagner kundgibt,

hat zunächst einmal mit nationalen Eigentümlichkeiten nichts zu tun, ist vielmehr eine allgemeinmenschliche Erscheinung, findet sich denn auch bei Vertretern alter wie neuer Kulturen, also auch der deutschen, z. B. Schiller und Beethoven. Nun kann man zweierlei Dualisten unterscheiden, solche, die aus der Überwindung ihres Dualismus ihre Kräfte ziehen, dadurch die außerordentlichste Entwicklung durchmachen, aber trotzdem immer in die Gefahr eines „Rückfalles" kommen, und solche, die gerade in einem blühenden Dualismus ihre produktive Existenz finden, dabei aber fähig sind, diesen gelegentlich geradezu spielend, ohne geringste Anstrengung, zu überwinden, wie es Wagner vornehmlich in seinen „Meistersingern" zeigt, einem Werk, das weder ein Schiller noch ein Beethoven hätte schreiben können. Auch bei E. T. A. Hoffmann, dem Dualisten par excellence, findet sich dann und wann etwas „gemütlich" Synthetisches.

So gelangen wir denn zu der Entscheidung, daß der Dualismus in erster Linie eine allgemeinmenschliche Veranlagung ist und mit nationalen Wesenseigentümlichkeiten höchstens in zweiter Linie in Verbindung gebracht werden kann. Handelt es sich aber um ein allgemein Menschliches, so werden wir zunächst fragen, mit welcher menschlichen und künstlerischen Kraft gerade ein dualistischer Künstler der zweiten Gattung diesen seinen Dualismus zur Darstellung zu bringen vermag. Je reiner, umfassender und künstlerisch durchgreifender er dies zu tun imstande ist, um so heller hält er der Welt den dualistischen Spiegel vor, auf daß sie die sogar außerordentlichen Gefahren des Dualismus zu erkennen vermag. In Wagner den weitaus größten künstlerischen Dualisten der zweiten Gattung sehend, indem kein anderer derart unmittelbar an das Reinmenschliche gelangt, erblicke ich gerade in dieser Spiegelung eine Hauptbedeutung des Meisters. Der Versuch, Deutschland zur Weltanschauung Wagners zu bekehren, mußte mißglücken, er war verlorene Liebesmüh. Damit erschöpft sich aber Wagners Bedeutung nicht im mindesten. Für uns alle kommt es darauf an, gerade in der Stellung zu Wagner endlich einmal auf einen grünen Zweig zu gelangen. Und das kann geschehen, wenn man diesen Mann so nimmt, wie er wirklich ist und nicht wie man ihn von einem engeren deutschen Standpunkt aus haben möchte*), also als einen weltgeschichtlichen Vertreter der tiefmenschlichen dualistischen Weltanschauung, die in möglichster Klarheit zu erkennen, die Menschheit bis in alle Ewigkeit allen Anlaß hat. Mit dieser schützenden Erkenntnis werden wir allezeit gute Geister bannen.

*) Das übersieht die als solche ganz vortreffliche Schrift von Bruno Golz: Wagner und Wolfram (Deutscher Geist, Leipzig, R. Voigtländers Verlag), deren Wirkung weit stärker gewesen wäre, wenn sie in der Stellung zu Wagner schließlich doch zu einem positiven Ergebnis gelangt wäre.

Über die Motette der Leipziger Thomaner

Von Prof. Bernh. Friedr. Richter / Leipzig

Die Liebe und Wertschätzung, deren sich der Thomanerchor seit langem nicht nur bei der Leipziger Bürgerschaft, sondern auch bei vielen tausend Fremden, die Leipzig besuchen, erfreut, verdankt er in erster Linie seinen trefflichen Leistungen in der allwöchentlich in der Thomaskirche stattfindenden sog. „Motette". Namentlich seit dem Amtsantritt des jetzigen Kantors der Thomasschule, Prof. Dr. h. c. Karl Straube, ist der früher schon starke Besuch dieses Gottesdienstes, der sonst nur einmal in der Woche — Sonnabends ½2 Uhr — stattfand, so gewachsen, daß man sich vor einigen Jahren veranlaßt gefühlt hat, die Motette zweimal wöchentlich stattfinden zu lassen: Freitags 6 Uhr unter Mitwirkung eines Geistlichen (was in alten Zeiten schon der Fall, aber seit ungefähr anderthalb Jahrhunderten abgekommen war), und Sonnabends, wie früher, ½2 Uhr, wo nur die musikalischen Vorträge wiederholt werden. Schon vor 50 Jahren ist öfters der Vorschlag gemacht worden, die „Motette" auf eine für große Teile der Gemeinde bequemere Abendstunde zu verlegen, doch konnte sich der damalige Kantor, E. Fr. Richter, nicht entschließen, die gewünschte Änderung zu beantragen. Er führte aber den Gebrauch ein, die Hauptprobe regelmäßig in der Kirche zu halten; im Sommer war sie Sonnabends 11 Uhr, im Winter Freitags 5 Uhr. Später veranlaßten äußere Umstände, sie für das ganze Jahr auf diesen Tag, 6 Uhr, festzulegen. Öffentlich bekanntgemacht wurden diese Proben nicht, aber wer davon wußte, besuchte sie gern. Nach und nach ist der Besuch der Probe so zahlreich geworden, daß man sich zu der jetzigen Einrichtung entschlossen hat. Daß durch die wiedereingeführte Mitwirkung eines Geistlichen und Gemeindegesang der gottesdienstliche Charakter der Veranstaltung wieder mehr betont wird, kann nur dankbar begrüßt werden. Ob aber die Neueinrichtung nicht besser in der Weise hätte getroffen werden können, Freitags nur den musikalischen Teil zu bieten und erst Sonnabends, unter Verlegung auf die gleiche Abendstunde, bei liturgischer Mitwirkung des Geistlichen den vollen Vespergottesdienst stattfinden zu lassen, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wäre dadurch die Tradition besser gewahrt worden. In kirchlichem

Sinne beginnt mit dem Sonnabend die neue Woche; seine Gottesdienste haben von jeher als Vorbereitung für den folgenden Sonntag gegolten.

Der Vespergottesdienst am Sonnabend ist uralt und wurde zur Reformationszeit mit geringfügigen Änderungen aus der katholischen Kirche übernommen. Die älteste sächsische Agende von 1540 beginnt mit dieser Vesper die eigentliche Gottesdienstordnung. Abgesehen von Kürzungen, die sich in der reichen Liturgie dieses Gottesdienstes nötig machten, als ihm 1569 eine Stiftspredigt eingefügt wurde, sind die Vorschriften der Agende in Leipzig Jahrhunderte lang genau befolgt worden. Von Motettengesang ist in der Agende nicht die Rede; sie war für das ganze Land bestimmt und konnte nicht zur Vorschrift machen, was auszuführen nur dort möglich gewesen wäre, wo geübte Kantoreien bestanden. Die früheste Erwähnung von Motetten findet sich in den 1694 erschienenen „Leipziger Kirchen-Andachten", (Verfasser war Mag. J. F. Leibniz, Collega der Thomasschule und älterer Bruder des Philosophen), wo es S. 84 in dem Abschnitt über die Sonnabendpredigten heißt:

„Über diß werden in der Thomas-Kirchen ein paar Moteten, in der Nikolai-Kirchen aber, wie auch im Advent- und Fasten-Zeit, in beyden, das von den Alten auf folgenden Sonntag, geordnete Responsorium und Antiphona, und denn ein deutsches Lied gesungen."

Es ist hier also von einer bestehenden Einrichtung die Rede, die mit keinem Worte als eine neue bezeichnet wird. Nicht unmöglich wäre es, daß bei Einführung der oben erwähnten Stiftspredigt 1569 testamentarisch auch bestimmt worden ist, bei dem Gottesdienste einige Motetten zu singen, wofür den Schülern ein Teil der Zinsen zugewiesen sein könnte. Stiftung und Testament sind verloren gegangen.

Kurze Zeit nach der Thomaskirche erhielt auch die Nikolaikirche für ihre Sonnabendsvesper eine Stiftspredigt. Das für diese bestimmte Kapital ist um 100 fl. kleiner als das für die Thomaskirche; in der Nikolaivesper sind aber nie Motetten gesungen worden. Größere Wahrscheinlichkeit hat aber die Annahme, daß der bedeutende Kantor Sethus Calvisius († 1615) die Einführung der Motetten veranlaßt hat. Aus den „L. Kirchen-Andachten" ist zu ersehen, daß damals (1694) für die Motette die beiden großen Motettensammlungen, das Florilegium Portense von E. Bodenschatz und die Cantiones sacrae von M. Vulpius hauptbenutzt wurden. Das Florilegium verdankt aber seine Entstehung nicht dem Bodenschatz, sondern dem Calvisius, der es während seines Pförtner Kantorates (1582—94) zum täglichen Gebrauche der dortigen Alumnen zusammenstellte. Bodenschatz, als Kantor der zweite Nachfolger des Calvisius in Pforta (1601—3), hat dann die Sammlung, um einige neuere Gesänge vermehrt, 1603 erstmalig herausgegeben, ohne merkwürdigerweise in der Vorrede der Tatsache zu gedenken, daß nicht er, sondern Calvisius der eigentliche Urheber des Werkes gewesen ist. Ja, Bodenschatz hat in einer späteren Auflage des weitverbreiteten Werkes einige Kompositionen des Calvisius wieder ausgeschieden. Jedenfalls ist die Annahme, daß Calvisius das Werk nach seinem Erscheinen im Druck bei den Thomanern eingeführt und auch für die Sonnabendvesper gebraucht habe, nicht von der Hand zu weisen. Das Florilegium wurde von den Thomanern noch lange Zeit nach 1694 gebraucht; Seb. Bach beantragte 1737 die Neuanschaffung des Werkes. Im Hauptgottesdienste des Sonntags hatte die Motette längst ihre feste Stellung. Hier war sie die Vorläuferin der „Kirchenmusik" oder kurz „Musik", wie noch heute auf der Thomasschule die instrumentale Kirchenmusik genannt wird.

Eine besondere Bedeutung hat die Sonnabendmotette zunächst nicht gehabt und gegenüber der anderweitigen kirchlichen Tätigkeit der Alumnen ist sie lange Zeit bescheiden zurückgetreten. Keiner der Kantoren des 17. Jahrhunderts hat Werke geschaffen, die in der Motette gebraucht worden sein könnten. Was von Calvisius, Schein, Michael, Knüpfer und Schelle an a cappella-Kompositionen noch vorhanden ist, sind nur Gelegenheitsstücke, Trauer- oder Trauungsmotetten, für bestimmte Personen geschrieben, während wir von sonntäglichen Kirchenstücken mit Instrumenten von den genannten Kantoren (außer von Calvisius) trotz vielfacher Verluste doch noch eine ganze Anzahl besitzen. Eine Auswahl von ihnen ist im 38. und 39. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst vor einigen Jahren durch A. Schering veröffentlicht worden. Wäre die Motette damals von irgendwelcher Bedeutung gewesen, so würden diese Kantoren sicher nicht unterlassen haben, für sie zu komponieren. Diesen a cappella-Gesang zu leiten, hielten sie gar nicht für ihre Aufgabe; sie überließen das den Schülern, woher es kommt, daß noch heutzutage, trotz der so gehobenen Bedeutung der Motette, diese abwechselnd einer der vier Präfekten und nicht der Kantor dirigiert.

Auch die ersten Kantoren des 18. Jahrhunderts haben sich kaum mit der Motette befaßt. Von Kuhnau existiert nur eine einzige Motette für die Passionszeit: Tristis est anima mea. Von Bach haben wir einige gewaltige Motetten, sie sind aber fast ausschließlich für Trauerfeierlichkeiten geschrieben. Gegenüber der großen Zahl seiner Sonntagskantaten wäre es unerklärlich, daß er nicht mehr Motetten geschrieben haben sollte, wenn das eben seines Amtes gewesen wäre. Erst unter den Nachfolgern Bachs, Doles und Hiller, von denen zahlreiche Motetten noch vorhanden sind, wuchs die Bedeutung der Motette. Die mit dem

Hervortreten des Rationalismus zusammenhängende Verflachung der früher so reich ausgestatteten sonntäglichen Liturgie war mit die Ursache, daß der Schwerpunkt der Tätigkeit des Chores sich nach und nach aus den Sonntagsgottesdiensten heraus in einen Nebengottesdienst verschob. Nachdem gegen Ende des Jahrhunderts durch Wegfall der Predigt aus der Vesper eine einfache Betstunde geworden war, wurden die Vorträge des Chores das Wesentliche der ganzen Feier. Dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, der Motette ihre, man kann wohl sagen, Weltberühmtheit zu verschaffen. Vor allem war es J. G. Schicht Motetten im wesentlichen den Präfekten zu überlassen, während sie die Kirchenmusiken probten und dirigierten. Das kompositorische Schaffen dieser drei Kantoren kam aber doch schon fast ausschließlich der Motette zugute. Dadurch gelangte die Motette zu immer größerem Ansehen, namentlich die schönen Motetten Hauptmanns erfreuten sich großer Beliebtheit, wie sie ja auch heute noch von vielen Kirchenchören gern gesungen werden. E. F. Richter († 1879) war der erste Kantor, der die Motettenproben regelmäßig selbst hielt. Er erweiterte das früher etwas einseitige Repertoire durch Aufführungen von Werken aus allen Epo-



Atelier E. Hoenisch, Leipzig

Die „Thomaner" unter Straube in der Singstunde

(† 16. Febr. 1823!), der durch seine zahlreichen melodischen Motettenwerke, denen gegenüber seine kirchenmusikalischen (im obigen Sinne verstanden) weit zurücktreten, die Herzen seiner Zeitgenossen zu rühren verstand. Gerade Schichts Motetten fanden eine Verbreitung, wie sie die Werke der früheren Kantoren, selbst Hillers, nie gehabt haben. Von Schichts Kantorate an datieren auch die Anzeigen der kirchenmusikalischen Vorträge der Alumnen im Leipziger Tageblatt, und zwar ist die erste Anzeige einer Kirchenmusik vom 22. April 1810 (Schicht wurde am 30. April dieses Jahres in sein Amt eingeführt), die erste Anzeige einer Motette datiert aber erst vom 14. Sept 1811, ein Beweis mehr, daß die Kirchenmusik damals doch immer noch als wesentlichere, wichtigere Leistung des Chores angesehen wurde. So hielten denn noch Schicht und seine Nachfolger Weinlig und Hauptmann daran fest, das Einstudieren der chen, der alten Meister sowohl, namentlich der Italiener, als auch der Lebenden, wie er auch selber während seines Kantorates kompositorisch zuletzt ausschließlich für die Motette tätig war. In gleicher Weise betätigten sich auch seine beiden Nachfolger W. Rust († 1892), der verdiente Bachforscher und G. Schreck († 1918), dessen 25jährige Amtstätigkeit zu den längsten gehört, die je einem Thomaskantor auszuüben vergönnt gewesen ist. Auch er hat zahlreiche Werke für die Motette geschaffen, die sich großer Beliebtheit bei den Kirchenchören erfreuen. Was der Chor unter ihm leistete, zu welcher Höhe er ihn führte, darüber braucht wohl hier nicht viel gesagt zu werden. Es genügt, daran zu erinnern, daß die Thomaner beim dritten Bachfest in Eisenach, 1907, durch ihren Motettengesang Erfolge errungen haben, wie sie auch diesem berühmten Chore vorher wohl kaum in diesem Maße zuteil geworden sind.

Seit 1918 ist Karl Straube im Amte. Als langjähriger Organist der Thomaskirche und öfterer Stellvertreter Schrecks war Straube mit dem Chore und seiner Eigenart längst vertraut, so daß seine Wahl zum Kantor als eine sehr glückliche bezeichnet werden muß: Der rechte Mann an der rechten Stelle. Sein Eintreten für Seb. Bach ist allbekannt. Die gewaltigen Motetten Bachs werden in der „Motette" in mustergültiger Weise öfter noch als früher geboten, daneben die alten Meister, wie Palestrina, Lassus, Gallus, Schütz, Dulich, Christoph Bach u. v. a. mit Vorliebe gepflegt, auch neue und neueste Werke erleben öfters ihre Uraufführung. Die Frage, ob der Bach-Kantate wieder mehr als bisher im Gottesdienste ein Platz eingeräumt werden könne, was manche verneinen, hat Straube dadurch gelöst, daß er im vergangenen Jahre bei den sonntäglichen Kirchenmusiken der beiden Hauptkirchen ausschließlich Bachsche Kantaten zu Gehör gebracht hat. Er fährt damit auch in diesem Jahre fort, wohl in Erinnerung daran, daß jetzt 200 Jahre verflossen sind, seit der Zeit, wo Bach sich eifrig um das Thomaskantorat bewarb. Am jüngst vergangenen 1. Advent hat Straube die Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland" in der Thomaskirche singen lassen; genau an dem Tage, wo sie Bach vor 200 Jahren am selben Orte zur Aufführung brachte. Wäre am jüngst vergangenen Sonntag Estomihi die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" zur Aufführung gebracht worden, so hätte auch sie ein Jubiläum erlebt: „... Dom. Estomihi (1723) legte Herr Sebastian Bach als damaliger Capellmeister zu Cöthen seine Probe ab zu der von des sel. Herrn Kuhnau vacant gewordenen Cantorat-Stelle." (J. G. Riemers handschriftl. Leipzigisches Jahrbuch.) Es steht fest, daß die ebenerwähnte Kantate das Probestück gewesen ist.

Was den Leipzigern allwöchentlich in ihrer Motette geboten wird, gehört zu den höchsten und edelsten Genüssen, die es überhaupt geben kann. Kein Wunder, daß die Vorträge, die noch dazu als Gottesdienst natürlich unentgeltlich sind, stets eine überaus zahlreiche dankbare Zuhörerschaft finden. Aber auch ferne Lande haben in den letzten Jahren den Genuß gehabt, die Thomaner zu hören. 1920 waren sie in Dänemark und Norwegen, 1921, im Frühjahr in Schleswig und Holstein, im Herbst in ostpreußischen Städten, und im vergangenen Jahre in Dänemark und Schweden, haben in den verschiedensten Städten zahlreiche Konzerte gegeben, und überall durch die Güte ihrer Vorträge Entzücken und höchste Bewunderung erregt. Möge es gelingen, den altberühmten Chor ungefährdet die furchtbare Not der Gegenwart überstehen zu lassen, damit auch kommende Geschlechter sich seiner Leistungen so erfreuen können, wie wir Lebenden.

Das musikhistorische Museum in Köln

Von Georg Kinsky

In der reichen Zahl der Kölner Museen gibt es zwei Schaustätten, die — unbeschadet des künstlerischen und wissenschaftlichen Wertes aller übrigen — durch ihre „persönliche Note" eine scharf ausgeprägte Sonderstellung einnehmen: das „Museum für ostasiatische Kunst" und das „Musikhistorische Museum". Beide pflegen Kunstgebiete, die abseits der breiten Heeresstraße musealer Sammeltätigkeit liegen und daher eine besondere Bedeutung beanspruchen. Ist jenes der bildenden Kunst und dem Kunstgewerbe des fernen Ostens gewidmet, dessen jahrtausendealte hoch entwickelte Kultur Meisterwerke hervorgebracht hat, die den klassischen Werken des Abendlandes in nichts nachstehen, so stellt sich dieses in den Dienst der volkstümlichsten Kunst Europas, der Musik und ihrer Geschichte.

Das Musikhistorische Museum ist die Schöpfung eines Bürgers, des 1849 in Köln geborenen Großkaufmanns Wilhelm Heyer. Die aufrichtige Liebe zur Musik, die in ihm von Jugend an wurzelte, war für ihn die Triebfeder, lange Jahre im Mittelpunkte des musikalischen Lebens seiner Vaterstadt zu wirken, und diese Liebe zur Tonkunst war es auch, die seinen von jeher regen Sammeltrieb auf ein Gebiet lenkte, das seinen Neigungen am stärksten und nachhaltigsten entsprach. So reifte in ihm 1905 der Plan zur Gründung eines musikhistorischen Museums, und mit der glücklichen Tatkraft, die er auch bei allen seinen weitverzweigten geschäftlichen Unternehmungen aufbot, und die ihn trotz mancher Mißhelligkeiten das einmal gesteckte Ziel sicher erreichen ließ, ging er an die Ausführung seines Lieblingsgedankens. Schon nach wenigen Jahren eifrigen Sammelns hatte er ein Museum zusammengebracht, das heute hinsichtlich der Mannigfaltigkeit der in ihm vertretenen Sammelzweige an der Spitze aller ähnlichen Institute steht und in seinem Hauptbestandteil, der Sammlung alter Musikinstrumente, den größten staatlichen Instrumentenmuseen Europas und Amerikas in Berlin, Brüssel, Paris, London, New-York, Washington u. a. ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann*).

„Das von mir gegründete Musikhistorische Museum", sagt Heyer im Geleitwort zu dem 1910 erschienenen ersten Katalogbande, „verfolgt den Zweck, den Werdegang der Instrumentalmusik in der Zusammenstellung ihrer Ausdrucksmittel zu veranschaulichen. Es will die längst verstummten Zeugen entschwundener Kunst- und Kulturepochen aufbewahren, um einen lebendigen Einblick in das musikalische Schaffen und Treiben vergangener Zeiten zu gewähren und gleichzeitig die enge Verwandtschaft darzulegen, die zwischen der Entwicklungsgeschichte der musikalischen Instrumente und der

*) Einen kurzen geschichtlichen Überblick über die „Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart" bietet der unlängst im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920" (S. 47 f.) erschienene Aufsatz des Verfassers.

allgemeinen Geschichte der Musik besteht. — Mein Bemühen war aber nicht nur auf ein bloßes Sammeln und Anhäufen gerichtet, sondern es kam mir hauptsächlich auch auf die Möglichkeit eines praktischen Gebrauchs der Instrumente an, da sich ja ein anschauliches Bild ihrer klanglichen Eigenart nur gewinnen läßt, wenn sie sich in spielbarem Zustande befinden. In einer mit dem Museum verbundenen eigenen Werkstatt wird daher außer an der Instandhaltung der unversehrten Stücke auch an der Wiederherstellung solcher Instrumente unablässig gearbeitet, die durch Alter oder unverständige Behandlung schadhaft oder unbrauchbar geworden sind. — Ferner glaubte ich bei der Gründung des Museums außer den Instrumenten noch andere Gebiete berücksichtigen zu müssen, die dem Musikforscher und dem ernsthaften Musikfreund schätzbares Material für ihre Studien zu bieten vermögen... Die Erfahrung, daß auch die schönste Sammlung nur ungenügend zur Geltung kommt, sobald sie in ungeeigneten Räumen untergebracht ist, veranlaßte mich, ein eigens für diesen Zweck gebautes dreistöckiges Museumsgebäude zu errichten, dessen größter Saal im Erdgeschoß auch Raum für kleinere musikalische Veranstaltungen gewährt..."

Der bekannte Kölner Architekt Carl Moritz ist der Erbauer dieses stattlichen Gebäudes, das im nördlichen Teile der Stadt an der Worringer Straße in unmittelbarer Nähe des sich am Rhein hinziehenden Kaiser Friedrich-Ufers gelegen ist.

Der umfangreiche Instrumentenbestand des Museums ist aus der Vereinigung mehrerer bedeutender Sammlungen hervorgegangen, die Heyer seiner eigenen, schon 1902 begonnenen Sammlung angliedern konnte. Es war dies die dritte große Kollektion von Paul de Wit in Leipzig (1905) — seine ersten beiden Sammlungen, die jetzt die „Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente" in Berlin bilden, hatte die preußische Regierung schon 1888 und 1891 angekauft —, ferner die Klaviersammlung des Pianofortefabrikanten Rudolf Ibach in Barmen (1906) und das an seltenen italienischen Instrumenten reiche Museum des Barons Alessandro Kraus in Florenz (1908). Die dadurch erreichte Gesamtzahl der alten Musikinstrumente des Heyer-Museums beträgt einschließlich der Apparate, Bogen und sonstigen Bestandteile nahezu 2600 — eine Zahl, die sich auf folgende Gruppen verteilt: Tasteninstrumente etwa 375, Zupfinstrumente 325, Streichinstrumente nebst Bogen 400, Blasinstrumente 800, Schlag- und Lärminstrumente 125, mechanische Instrumente 40, Kleininstrumente, Apparate und ähnliches 150, exotische Instrumente 375 Stück. Alle diese Gruppen enthalten nicht wenige seltene und kostbar ausgestattete Stücke, zum Teil sogar Unika, und viele Instrumente, die den Werkstätten berühmter deutscher, italienischer und französischer Meister entstammen. Die Entwicklung fast aller Instrumententypen — auch der unbedeutendsten — läßt sich hier zumeist vom 16. Jahrhundert ab bis an die Schwelle der Gegenwart in ihren Vorläufern, Hauptstufen und Abarten verfolgen. — Durch besondere Reichhaltigkeit zeichnet sich die Sammlung der Tasteninstrumente aus. Sie enthält u. a. 33 Klavichords, 34 Spinette, 33 Klavizimbel oder Kielflügel, 121 Hammerklaviere und -flügel, 30 Positive und größere Orgeln usw.; ungefähr 60 Instrumente hiervon gehören dem 16. und 17. Jahrhundert an: eine Vollzähligkeit, wie sie kaum in einem zweiten Museum anzutreffen ist. Mehr oder minder gilt dies auch von allen übrigen Gruppen, den Harfen, Lauten, Gitarren und Streichinstrumenten (Pochetten oder Tanzmeistergeigen, Viole da gamba, Viole d'amore usw.), vielen seltenen Holzblasinstrumenten (Blockflöten, Schalmeien, Pommern, und ihren mannigfachen Abarten), Nürnberger Trompeten und Posaunen, den schönen ostasiatischen Instrumenten usw. Nur einige wenige Hauptstücke seien aus der Fülle herausgegriffen, z. B. je ein Cembalo und ein Klavichord von Domenico da Pesaro (Venedig 1533 und 1543), ein Klavizimbel und Doppelvirginal von Andreas Ruckers d. Ält. (Antwerpen 1633 und 1644), fünf Klaviere — ein Spinett (1693), drei Cembali und ein unversehrter Hammerflügel (1726) — von Bartolommeo Cristofori in Florenz, dem genialen Erfinder des Pianoforte, eine große „Lira da braccio" (Unikum!) von Ventura Linarolo (Venedig 1577) und drei italienische „Lire da gamba" aus der Zeit um 1600, ein „Violino piccolo" von Stradivari, drei Lauten von Tieffenbrucker (Venedig, 16. Jahrhundert), venezianische Prachtgitarren des 17. Jahrhunderts, Lauten und Violen der hervorragenden deutschen Meister Joachim Tielke in Hamburg (1641—1719) und des mit Johann Sebastian Bach befreundeten Joh. Christian Hoffmann in Leipzig (1683—1750), einige Zinken und zwei Krummhörner aus dem 16. Jahrhundert, ein Tiroler Rackett aus Elfenbein (1590), zwei reichgeschnitzte Olifants (Rolandshörner), eine Reihe schöner Flötenuhren aus der Louis XVI.- und Empirezeit u. v. a., deren Aufzählung nur ermüden würde. Nicht mehr erhaltene Streichinstrumente des Mittelalters und der Renaissance sowie verschollene Arten alter Holzblasinstrumente sind außerdem durch ausgezeichnete Nachbildungen ersetzt.

Neben seinen Schätzen an alten Instrumenten besitzt das Museum eine ebenso wertvolle und umfassende Sammlung von Musikerhandschriften aus alter und neuer Zeit. Sie enthält an 1700 Notenautographen von über 700 Tonkünstlern des 17.—20. Jahrhunderts; ihre Reihe beginnt mit einigen Motetten der Nonne Faustina Borghi (geb. 1569) und schließt mit einem 1915 entstandenen Orchesterwerk Ferruccio Busonis ab. Die großen Klassiker und Romantiker — Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Brahms usw. — sind darin mit erlesenen eigenhändigen Manuskripten vertreten; auch der gesamte kompositorische Nachlaß Paganinis gehört hierzu. Fast unübersehbar (ihre Zahl beträgt über zwanzigtausend!) ist die Menge der Briefe und anderen Schriftstücke von Musikern, unter denen kaum ein Name von Bedeutung — von Palestrina angefangen bis zu Reger und Richard Strauß — fehlt: ein „embarras de richesse" im vollsten Sinne des Wortes! — Eine Sammlung von alten praktischen und theoretischen Musikdrucken bildet die dritte Hauptabteilung des Museums. Auch hier wieder eine Fülle von Seltenheiten, wie Originalausgaben von Palestrina und Orlando di Lasso, eine große Sammlung von italienischen Madrigaldrucken aus dem Cinquecento, alten Lautentabulaturen und sonstigen Instrumentalwerken in frühen Ausgaben, zahlreichen musikliterarischen Quellenwerken aus dem 15.—18. Jahrhundert nebst einer sorgsam ausgebauten Fachbibliothek über alle Sammelgebiete des Museums. — Als vierte und letzte Hauptgruppe schließt sich die in mehreren großen Wandschränken untergebrachte Sammlung von Musikerbildnissen an, die etwa 3700 graphische Blätter vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart nebst einer ikonographischen Abteilung mit Darstellungen alter Musikinstrumente aufweist.

Am 20. September 1913 — genau ein halbes Jahr nach dem Hinscheiden seines Begründers, der die Krönung seines Lebenswerkes leider nicht mehr erleben sollte — wurde das Museum dank der hoch anzuerkennenden Opferfreudigkeit der Heyerschen Familie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Während des Krieges mußte es aus naheliegenden Gründen geschlossen bleiben; es ist seit Oktober 1919 wieder eröffnet und erfreut sich seitdem regen Besuches auch aus den benachbarten Städten Rheinlands und Westfalens. Neuerdings ist das Museum auch in enge Beziehungen zur philosophischen Fakultät der Kölner Universität getreten, wodurch den jungen Musikwissenschaftlern die Benutzung eines Bildungsstoffs in Theorie und Praxis ermöglicht wird, wie ihn, von Berlin abgesehen, keine deutsche Hochschule zu bieten vermag. Seiner ganzen Anlage nach ist das Museum aber keineswegs nur für den engen Kreis der Fachleute bestimmt, sondern gewährt jedem kunstfreudigen Laien, der ein offenes Auge für die in ihm verborgenen kulturhistorischen Werte hat, Anregung und Belehrung in reicher Fülle. „Wer es aufmerksam und mit gespannten Sinnen durchschreitet," sagt Paul Bekker, „wird eine feine Musik in sich erklingen hören. Er wird erkennen, daß zeitenferne Generationen in den hier aufbewahrten Mittlern ihrer Seelensprache Selbstporträts geschaffen haben, die wir heute noch zum Reden bringen und uns damit unmittelbar hineinzaubern können in die sonst so unwirkliche Vergangenheit. Er wird für Wissen und Phantasie reiche Ausbeute heimtragen und dem kunstfrohen und gebefreudigen Manne danken, der uns dieses Geschenk gemacht hat."

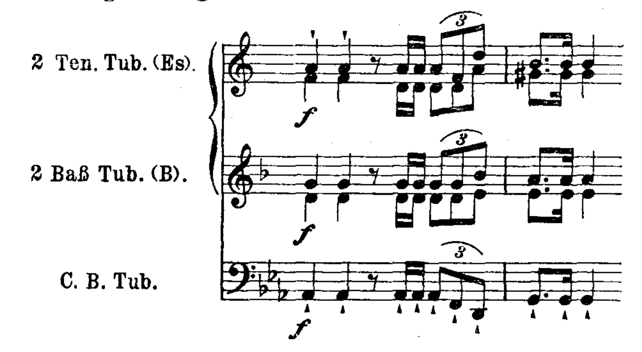
Die Synekdoche in der Musik

Von Dr. phil. Gustav Plessow / Marburg a. L.

Pars pro toto heißt bekanntlich der Teil fürs Ganze. Man denkt dabei an eine Auffassungsweise, die sich etwa in folgendem Satze kundgibt: „Hundert Lanzen griffen den Feind an". Man stellt sich ohne weiteres zu der Lanze einen Träger vor. Da die Lanze angreift, ist dieser Träger nicht etwa ein Kind, sondern vermutlich ein Krieger. Dieser Krieger ist selbstverständlich ein Reiter, wenn die Rede von einem Angriff ist, der von modernen Soldaten ausgeführt wird; denn unter diesen pflegen nur Reiter, nicht Fußsoldaten, Lanzen zu führen. So denkt der Leser zu der Lanze den Träger, weiter den Krieger, schließlich ein Pferd und darauf den Krieger hinzu; er versteht alles dies mit, wenn er liest: „Hundert Lanzen griffen den Feind an".
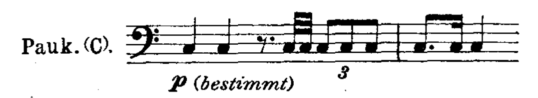
Dieses Mitverstehen hat Veranlassung dazu gegeben, eine derartige Auffassungsweise auch als Synekdoche zu bezeichnen. συνεκδοχή (von συνεκδέχεσθαι) ist der griechische Ausdruck für Mitverstehen. Je größer nun das Gebiet des Mitverstandenen ist, und je kleiner hierzu der Teil ist, der für das Mitverstandene erscheint, desto spannender wird die Synekdoche. Doch gibt es auch hier eine Grenze. Sage ich z. B.: „Hundert Spitzen griffen den Feind an", so ist die Spanne zwar noch größer als zuvor, aber die Vorstellbarkeit hat gelitten. Ist schließlich der Teil so klein gewählt, daß er auch nach anderer Richtung hin gedeutet werden kann, so verliert die Synekdoche ihre Einkennigkeit, und damit wird ihr Zweck, eine ästhetische Bereicherung des Ausdrucks in der Richtung auf die eigentliche Vorstellung zu sein, hinfällig. Dies möge folgendes Beispiel, das sicher durch ein bezeichnenderes ersetzt werden kann, dartun. Erzähle ich, daß drei Kiele in der Sonne glänzten, so wird man allgemein an drei Schiffe denken; wähle ich an Stelle des Schiffsteiles „Kiel" den Schiffsteil „Mast" und berichte, daß drei Masten in der Sonne glänzten, so muß man nicht unbedingt an drei Schiffe denken, es könnte sich auch um ein Schiff mit drei Masten handeln.

Was uns als ästhetische Ausdrucksbereicherung in der Dichtkunst bewußt ist, ist es nicht in der Tonkunst; zum wenigsten kenne ich keinen, der mit Bewußtsein darauf hingewiesen hat, daß auch in der Musik mit der pars pro toto gearbeitet wird. Ich wähle als Beispiel hierfür das Hundingmotiv. Die „eigentliche Vorstellung" wird erweckt, wenn zu Anfang der zweiten Szene des ersten Aufzuges der Walküre die beiden Tenortuben in Es, dazu die beiden Baßtuben in B und die Kontrabaßtuba wie folgt erklingen:



(„Die Walküre" von Richard Wagner, Orchesterpartitur, Mainz, B. Schotts Söhne, S. 44, drittes (unteres) System, Takt 4 und 5.)

Die „Ersatzvorstellung" wird gegeben, wenn die in C gestimmte Pauke rhythmisiert:



(A. a. O., S. 92, oberes System, Takt 2 und 3.)

Eine Synekdoche würde schon vorliegen, wenn statt des in vollen Harmonien geblasenen Motivs ein Instrument lediglich die Melodie böte, wenn also z. B. das dritte in F gestimmte Horn ganz allein spielte:



(A. a. O., S. 42, Takt 5 und 6.)

Hier handelt es sich um einen Teil, zu dem man ohne weiteres die Harmonie ergänzt, wenn die eigentliche Vorstellung zuvor erklungen ist. Man kann also schon hier, wo nur die Melodie geboten wird, zweifellos von einem Mitverstehen reden. Immerhin ist der Abstand dieser „Melodie-Synekdoche" von der eigentlichen Vorstellung noch nicht der größte, der genommen werden kann. Mir scheint, als habe man gleichsam erst etwa die Hälfte von der eigentlichen Vorstellung weggestrichen, als habe man nur die Harmonie ausgelöscht, um zu einem Torso zu gelangen. Erst wenn man noch die Melodie entfernt und nur den Rhythmus andeutet, kann der kleinste Teil erzielt werden.

Er ist im vorliegenden Falle erreicht, zumal da auch das Dynamische und bis zu einem gewissen, allerdings auch anders deutbaren Grade das Agogische jedes sein Minimum erlangt hat. Die drei dynamischen Stadien sind ja leicht zu erkennen: zunächst das Forte der eigentlichen Vorstellung, dann das Mezzoforte bis Piano der Melodie-Synekdoche und schließlich das Piano der Pauken-pars pro toto; vom größten Aufwand an Kraft (δύναμις) bzw. Tonstärke sinkt das Motiv zusammen in einen Zustand, in dem es nur noch einen kleinen Teil seiner früheren Kraft aufzuweisen vermag. — Die agogischen Stadien sind etwa durch Wagners eigene Tempoangabe gekennzeichnet. Die eigentliche Vorstellung erklingt in einem „sehr gemessenen und bestimmten" Zeitmaß, die Melodie-Synekdoche in einem „mäßig langsamen" Tempo, desgleichen die Pauken-pars pro toto.

Das Hundingmotiv ist also soweit zusammengeschrumpft, daß ein weiteres Verkleinern — gewissermaßen über den Rhythmus hinaus — nicht möglich ist; wir sind eben bei einem ordnenden, formgebenden Musik-Urfaktor angelangt. Es bietet, was bei anderen Beispielen nicht immer der Fall ist, in der eigentlichen Vorstellung (Musikbeispiel 1) alle Gestaltungselemente der Musik in vollster Blüte auf einmal und bietet in der Ersatzvorstellung (Musikbeispiel 3) nur kleinste Bruchteile dieser Elemente, die, nahe an unserer psychischen Schwelle, in ein einheitliches Gebilde zusammenlaufen, für das wir z. Zt. noch den Ausdruck Rhythmus mitverwenden.

Eines muß ich gerade im Anschluß an dieses einheitliche Gebilde nochmals betonen; es wird stets nur richtig synekdochal begriffen werden, wenn die eigentliche Vorstellung zuvor erklungen ist. Nur der erfahrene Jäger erkennt den Fuchs an seiner Schwanzspitze. Nur der bis zu einem gewissen Grade geschulte Intellekt deutet das Beispiel: „Hundert Lanzen griffen den Feind an" richtig. Ein Kind z. B. stellt sich vermutlich vor, daß hundert Lanzen irgendwoher aus der Luft auf den Feind fliegen; es hat die pars pro toto-Auffassung noch nicht.

In ähnlicher Weise ließe sich noch manches zur Erläuterung der Synekdoche anführen; da aber dann der Umfang dieser Studie zu groß würde, muß darauf verzichtet werden. Gestreift sei deshalb nur noch folgendes. Die räumlichen und zeitlichen Beziehungen, in denen die Ersatzvorstellungen zu den eigentlichen stehen können, spielen eine gewisse Rolle (z. B. Kiel für Schiff — räumliche Beziehung, 20 Lenze für 20 Jahre — zeitliche Beziehung); sie müssen in ihrer Anwendbarkeit auf die musikalische Synekdoche geprüft werden. Die Klangfarbe übt zweifellos ihren Einfluß aus auf das Bilden der Ersatzvorstellung aus der eigentlichen Vorstellung. Sollte auch die bildende Kunst die Synekdoche kennen, so müßte man sie mit der musikalischen vergleichen. So ließe sich ihrem Wesen als ästhetischer Apperzeptionsform und damit als einem wichtigen Stilelement in der Musik nahekommen.

Zur Schaffung einer Musiknothilfe

Je weniger man von der Kulturabgabe hört, um so stärker hat unterdessen die Not im ganzen deutschen Musikleben um sich gegriffen und allmählich auch Kreise erfaßt, an die man zur Zeit, als der Gedanke einer Kulturabgabe auftauchte, noch gar nicht dachte und zu denken brauchte, nämlich einen großen Teil gerade auch der Musikverbraucher. Was die Kulturabgabe betrifft, so war sie von allem Anfang deshalb zum Tode verurteilt, weil ihre Urheber gewissermaßen mit geladenem Revolver auf denjenigen Stand drangen, der das Kulturopfer zu bringen hatte. Mit der Forderung: Ihr m ü ß t geben, gewinnt man nicht einmal die frömmsten und zahmsten Geschöpfe. Und daß solche auch die deutschen Musikverleger nicht sind, wird man ihnen nicht gerade verübeln können, zumal sie in diesem Falle von ihren Gegnern schon längstens zerrissen worden wären. Die zehn Prozent waren so als eine Art „Sanktion" gedacht, die die deutschen Verleger ihrer fortlaufenden „Sünden" wegen zu zahlen hatten. Halten wir fest, daß die Schaffung einer Kulturabgabe schon deshalb scheitern mußte, weil die sie Leistenden von Gegnern ihres Standes zu ihr gezwungen werden sollten. Alles derartige kann sich aber, weil es denn doch eine friedliche „Gabe" betrifft, nur auf einen freien Willen gründen, und man mußte von allem Anfang zum deutschen Verlegerstand so viel Zutrauen haben, daß er — zugleich auch in seinem eigenen Interesse — helfen werde.

Unterdessen hat sich die Not des deutschen Musikerstandes in einer unheimlichen Weise gesteigert, es geht nicht nur an die musikalische Kultur schlechthin, sondern an die Existenz vieler deutscher Musiker überhaupt. So weit ist es auch bereits gekommen, daß man gar nicht mehr in erster Linie an die schaffenden Talente, die Tonsetzer, denken kann und darf, sondern die breiten Kreise des Musikerstandes, und hier vor allem die Musiklehrer, im Auge haben muß. Ihre Existenz hängt unmittelbar von den eigentlichen Musikkonsumenten ab: Werden keine Musikstunden mehr genommen, so ist das Schicksal der Musiklehrer besiegelt. So weit sind wir nun aber glücklicherweise nicht, dank vor allem der großen Musikliebe, die in breiten Kreisen des deutschen Volkes herrscht, sowie aber des Umstandes, daß die Musiklehrer mit ihren Honorarforderungen weit hinter den Erfordernissen des

Tages zurückgeblieben sind und selbst solchen Schülern Musikstunden ermöglichen, die bei einigermaßen angemessener Honorierung davon absehen müßten. Die Lage vieler Musiklehrer ist auch geradezu verzweifelt und verschlechtert sich von Tag zu Tag.

Im letzten halben Jahr hat sich nun noch ein neuer Feind immer drohender aufgestellt: der notgedrungen hohe Preis der Musikalien, der vielen Musikschülern und Musiktreibenden überhaupt die Anschaffung selbst der nötigsten Literatur ungemein erschwert, wenn nicht unmöglich macht. Ob sich in dieser Beziehung nun einigermaßen etwas tun läßt, das ist zur Zeit eine der wichtigsten Fragen auf diesem Gebiet, eine Frage, die sich kurzweg in die Worte zusammenfassen läßt: Können und wollen die deutschen Musikverleger für die überaus vielen Bedürftigen verbilligte Musikalien gewähren? Es käme also auf das Können und Wollen der Verleger selbst an, nur ihnen kann anheimgestellt werden, ob sie sich zu einem derartigen Hilfswerk entschließen und es durchführen wollen. Wobei man vom künstlerischen Standpunkt aus auch fragen darf, ob dieses, so es sich einigermaßen verwirklichen läßt, nicht schließlich auch im Interesse der Verleger liegt, weil denn doch unser aller Wohl und Wehe miteinander verknüpft ist. Es darf nun auch gesagt werden, daß tatsächlich bei den meisten der in Betracht kommenden Verleger der Wille, nach Möglichkeit in dieser Frage etwas zu tun, sicherlich vorhanden ist.

Wir wollen nun nicht näher darauf eingehen, daß durch das Vorgehen eines Mainzer Verlagshauses, das mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer ein Abkommen auf Gewährung verbilligter Musikalien getroffen hat, die Angelegenheit zwar ins Rollen geraten, zugleich aber aufs gründlichste verfahren worden ist.

Soll denn auch die ganze Hilfsaktion der Verleger nicht völlig scheitern, so ist dringend nötig, die Angelegenheit, mit Zugrundelegung der gemachten, ganz übeln Erfahrungen, auf eine ganz neue Grundlage zu stellen. Diese kann nur darin bestehen, daß die Verleger das Hilfswerk von allem Anfang selbst in die Wege leiten, von sich aus beschließen und handeln, wobei aber trotz aller Gemeinschaft die Handlungsfreiheit jedes einzelnen Verlegers gewahrt bleibt, d. h. der Wille, zu helfen, muß allgemeine Geltungskraft haben, trotzdem muß aber auch die Möglichkeit vorhanden sein, daß jedes Verlagshaus, seiner Eigenart und Leistungsfähigkeit entsprechend, sich an der Hilfsaktion beteiligen kann. Weiterhin werden die Verleger die Gewißheit haben wollen, daß ihre Hilfe auch wirklich den Bedürftigen zugute kommt, jeder Mißbrauch möglichst vermieden wird. Mir liegen nun die Vorschläge Herrn Georg Heinrichs vor, die nach meinem Dafürhalten die Möglichkeit bieten, all der außerordentlichen Schwierigkeiten Herr zu werden oder ihnen doch zum mindesten bei gutem Willen zu begegnen. Soweit auch die breitere Öffentlichkeit ein Interesse daran haben kann, diese Vorschläge kennenzulernen, seien sie hier mitgeteilt.

Das Hilfswerk, etwa unter dem Titel „Musiknothilfe" (Muno) gedacht, wird als großangelegtes Unternehmen vom Verein der deutschen Musikalienhändler ins Leben gerufen, so daß also weder ein einzelner Verband, noch eine Firmengruppe oder ein einzelner Verlag sich in den Vordergrund drängen kann. Dadurch wird vermieden, daß der Musikalienhandel als Ganzes oder Teile desselben geschädigt werden; insbesondere wird ein spekulatives Vorgehen einzelner Firmen unter dem Deckmantel der Wohltätigkeit unmöglich gemacht.

Geplant ist als erstes eine Geldsammlung zur Linderung größter Not in den Reihen der Musiker, ferner auch zur Beschaffung von Musikalien oder sogar von Instrumenten (Klaviermiete z. B.) für solche unbemittelte Musikstudierende, die nach gründlichster Prüfung der Verhältnisse und ihrer musikalischen Befähigung einer solchen Unterstützung würdig sind. Der Steingräberverlag zeichnet mit einer Million, doch wird vor allem der Mainzer Firma der Vortritt gelassen.

Ferner soll auch die Möglichkeit geboten sein, daß ein Verleger, der sich aus diesem oder jenem Grunde auf die Gewährung verbilligter Musikalien nicht einlassen kann, seine Hilfe durch Gewährung entsprechender Gelder an die Nothilfskasse betätigen kann.

Schließlich wäre es zweckmäßig, wenn der Verein deutscher Musikalienhändler zu dem Entschluß käme, einen beständigen Beitrag von seinen Mitgliedern im Verhältnis zu ihrer Leistungsfähigkeit zu erheben.

Die Gewährung verbilligter Musikalien wird derart in die Wege geleitet, daß der Verein der deutschen Musikalienhändler an die Vereinsmitglieder drei- oder vierteilige Bestellzettel zum Selbstkostenpreis abgibt.

Auf diesen Zetteln bestellt der Musikalienkäufer — gleichviel, welcher Gattung, ob organisiert oder nicht — seine Musikalien persönlich bei seinem Musikalienhändler unter Vorlage einer Bedürftigkeitsbescheinigung. Der Händler gibt den Zettel an die Muno, diese prüft, entnimmt den Zettelteil 3 mit Bedürftigkeitsbescheinigung und der Unterschrift des Bestellers, gibt die anderen Teile an den Verlag weiter, der einen Teil als Beleg zurückbehält, den anderen der Sendung beifügt. Der Verlag hat nun die Möglichkeit, ganz nach eigenem Ermessen und ganz von Fall zu Fall — je nach seiner eigenen Wirtschaftslage — mehr oder minder bis zur Grenze von 20% entgegenzukommen. Auf die durch Munozettel abgegebenen Exemplare macht der Verleger durch einheitlichen Gummistempelaufdruck den Vermerk, daß es sich um ein Nothilfeexemplar handelt, das nicht teurer als zum Preise von —. ... an den Verbraucher abgegeben werden darf und am ..... geliefert wurde, weiterhin müßte der Stempelaufdruck besagen, daß Mißbrauch gerichtlich verfolgt wird. Der Preis ist vom Verlag mit zwei Zentimeter großen Zahlen mit Tinte zu schreiben. Auf diese Summe erhält der Sortimenter den Originalrabatt; er darf seinerseits keinerlei Zuschlag erheben.

Die Bedeutung eines solchen Hilfswerkes liegt wohl klar auf der Hand, denn

1. jeder bedürftige Deutsche — gleichviel, ob Lehrer oder Schüler, ob Freund klassischer oder moderner Musik — kann in den Genuß des Hilfswerkes kommen, unabhängig davon, ob er einem Verband angehört oder nicht;

2. durch die Übernahme der Muno in die Geschäftsstelle des V. d. D. M. H. ist die Möglichkeit objektiver Überwachung bei größtmöglicher Einschränkung von Spesen gegeben. Die überwachende Person muß natürlich ihrem ganzen Charakter nach wirkliche Gewähr für eine gewissenhafte und objektive Behandlung geben.

Schließlich hätte das vorgeschlagene Verfahren den großen Vorzug, daß sich jeder Musikalienverleger ganz nach den bei ihm waltenden Verhältnissen richtet, ja unter Umständen auch soweit gehen kann, daß er Exemplare gratis abgibt, was mancher gern tun wird, wenn er hierzu einmal eine besondere Gelegenheit und die Gewähr dafür hat, daß seine Spende in die richtigen Hände kommt. Solche Sondergaben, die über das Maß von einem 20%igen Nachlaß hinausgehen, wie z. B. die kostenlose Abgabe von defekten oder Remittendenexemplaren, Weihnachtsspenden u. dgl., dürften aber nur durch die Munozentrale geleitet werden.

Man sieht, daß diese Vorschläge den oben angegebenen Schwierigkeiten zu begegnen wissen. Das Unternehmen hat sowohl gemeinschaftliche Basis, wie es aber auch der Individualität und der Geschäftslage des einzelnen Verlegers Rechnung trägt. Weiterhin kommt die Erleichterung nicht nur einzelnen Organisationen zugute, sondern jedem wirklich bedürftigen, ernsten Musiktreibenden. Denn daß nur gute Musik verbilligt abgegeben werden dürfte, ist selbstverständlich, eine Kontrolle auch ohne weiteres möglich. Durch scharf kenntliche Abstempelung der Exemplare dürfte auch einigermaßen vermieden werden, daß verbilligte Musikalien in die Hände zahlungskräftiger Kreise gelangen. Freilich liegen die Verhältnisse heute so, daß die meisten Musiktreibenden sich als bedürftig betrachten und ausweisen werden. Da aber jeder Verleger in der Lage ist, sein Entgegenkommen zu regulieren, mithin auch von der Haltung der Käufer abhängig zu machen, so bleibt er schließlich doch auch wieder Herr der Lage. Und das wird eine Hauptsache bleiben müssen.

Indessen, nun haben die Musikalienhändler, die am 3. März zur Generalversammlung nach Leipzig kommen, das Wort. Möge Apoll mit der Leier und nicht mit Köcher und Bogen anwesend sein, auf daß das große Hilfswerk zugunsten unserer armen Musiker glücklich unter Dach und Fach gebracht wird. A. Heuß

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. WALTER NIEMANN

Daß das Leipziger Publikum nicht eines interessanten Programms, nicht neuer oder selten gehörter Werke schaffender zeitgenössischer Künstler halber, namentlich der eigenen Stadt, ins Konzert geht, sondern in erster Linie sich durch große „Namen" bestimmen läßt, die „man" gehört haben muß, ebensoviel, ja noch viel mehr aus gesellschaftlichen Verpflichtungen heraus — auch das Gewandhaus ist ja ein halb gesellschaftliches Institut — kommt, konnte man so recht wieder an zwei Kammermusiken beobachten. Die Kammermusik der Leipziger Akademiker Bose-Davissson-Klengel sah einen erfreulich dichtbesetzten Rathaussaal, die des Ehepaares Bosch-Möckel einen teilweise kaum halb gefüllten Kaufhaussaal. Es ist also leider gar nichts mit der großspurig verkündeten sicheren Erwartung, daß den Leipzigern das künstlerische Gewissen geschlagen habe, und daß die alte Musikstadt nun ihr schwer bedrohtes Konzertleben, soweit es sich namentlich um die sog. Künstlerkonzerte handelt, von innen heraus und durch rege Hilfsbereitschaft des Publikums festigt und erneuert! Daß so und so viele Konzertsäle in dankenswerter Weise jungen (warum in aller Welt nur diesen?) Künstlern miet- und spesenfrei zur Verfügung gestellt werden, besagt erst wenig; die Hauptsache wird sein, daß das Publikum auch dabei ist!

In der Bose-Davisson-Klengel-Kammermusik hob man eine Suite für Cello und Klavier von Fritz von Bose mit herzlichster Zustimmung aus der Taufe. Das viersätzige, eigentlich mehr als kleine, knappe Sonate anzusprechende Werk bietet natürlich und warm empfundene, sorgfältig gearbeitete und wohlklingende Musik. Durch und durch ehrlich, harmonisch einfach und gesund, bekennt sie sich treu zu Boses Ideal der durch Mendelssohn, Schumann und Brahms beschützten Nachromantik Leipziger Schule. Dem Cellisten im besonderen sind namentlich in der edlen, gesangvollen Kavatine und dem virtuosen Scherzo dankbare und echt cellomäßige Aufgaben gestellt.

Das Ehepaar Bosch-Möckel hatte den Mut, nach dem erbärmlich schlecht besuchten, hochinteressanten dreiteiligen Zyklus moderner zeitgenössischer Violinsonaten noch einen gleichfalls dreiteiligen klassischer und romantischer Violinsonaten usw. abzuhalten. Ich besuchte den Brahmsabend und erfreute mich innig an dem wahrhaft idealen, einheitlich geschlossenen Zusammenspiel, das insofern noch seinen besonderen Reiz darin hat, daß der ausgezeichnete Pianist, ein ehemaliger Friedbergschüler, als Süddeutscher ein gut Teil „weiblicher" Zartheit und Delikatesse, die Geigerin aus Sitts Leipziger Meisterschule dagegen ein gut Teil „männlicher" Herbe und Größe ihr eigen nennt. Die Wirkung der drei Brahmsschen Violinsonaten war die erwartete: die echteste, brahmsischeste ist doch wohl in einen sanften Tränenschleier gehüllte, resignierte „Regensonate" (G-Dur), während die sonnige und gesangvolle „Thuner" (A-Dur) die dankbarste und eingänglichste, die leidenschaftlich-pathetische in D-Moll die geistigste und formal knappste ist.

Es wird, wie von dem Hauptschriftleiter an dieser Stelle (Seite 61) bereits ausgeführt wurde, die erste Sorge des neuen Dirigenten Emil Bohnke sein müssen, den Programmen der Philharmonischen Konzerte Charakter und System zu geben, wenn diese Konzerte wirklich ihre Mission im Leipziger Musikleben erfüllen und die notwendige Ergänzung zum Gewandhaus bilden wollen. Was war das aber noch für ein bunt und stillos zusammengewürfeltes Programm im 7. Konzert unter dem ausgezeichneten Geraer Gastdirigenten Heinrich

Laber: Euryanthenouvertüre von Weber (wann endlich wird man mit dem Unfug bekanntester Opernouvertüren im Konzertsaal aufhören?!), dritte Sinfonie (D-Dur) von E. N. Reznicek, Eroicasinfonie von Beethoven! Warum wählte man statt der bereits 1919 im Gewandhause gespielten Rezniceksinfonie nicht eine andre moderne Sinfonie? Denn zu einer Wiederholung reicht ihre Bedeutung bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge denn doch nicht aus. — Man wird sie nur dann richtig einschätzen, wenn man sie, was sie nach Stil, Charakter und Besetzung ist, als Sinfonietta für kleines Orchester anspricht. Als solche erfreut sie unbedingt durch klare klassische, viersätzige Form, kammermusikalisch feine und intime Arbeit, saubere Instrumentation und einen allen Tiefen der Empfindung aus dem Wege gehenden, freundlich-ansprechenden, anakreontischen und liebenswürdigen Inhalt, dem ein gewisser, halb biedermeierisch-behaglicher, halb studentisch-burschikoser und unbekümmerter Ton (Finale!) sein eignes Gepräge gibt. Aber — und das ist ein großes „Aber“: die Sinfonie des heute so modern-neutönisch und philosophisch sich gebenden Komponisten der geistsprühenden und genialischen „Donna Diana“-Ouvertüre ist trotz ihrer aufgeregten Beweglichkeit und scheinbaren Frische nicht das Produkt eines von innen herausdrängenden „Muß“, sondern das einer meisterlichen Routine. Sie ist alt, sie ist — leider muß es gesagt werden — veraltet trotz ihrer zeitlichen Jugend, und sie könnte ganz ohne weiteres von Reinecke, Thieriot, Grammann oder einem anderen, stramm klassizistischen Nachromantiker sein . . .

W. N.

Musikbriefe

AUS HALLE

Von Dr. H. Kleemann

In den Konzerten der „Philharmonie“ (E. V.) unter Dr. Georg Göhler hörte man an neueren Werken Mahlers „Lied von der Erde“, Moussorgskis „Lieder und Tänze des Todes“ und Bruckners Dritte in eindrucksvoller Auslegung. Hervorragend gelang ein Altklassischer Abend (Händel und Hasse) unter Mitwirkung von Maria Pos-Carloforti, während an einem andern Abend Schuberts wenig bekannte B-Dur-Sinfonie II recht ungeprobt klang. Als erfolgreicher und gefeierter Gastdirigent stellte sich Herm. Abendroth vor. Als Solisten traten ferner hervor Maria Olszewska, zwar stimmlich glänzend, aber ausdrucksarm, Lucie Nikitits als stilkundige Mozartspielerin (A-Dur-Konzert) und Prof. Georg Wille als feinsinniger Schumann-Interpret (Cello-Konzert).

Hans Stieber brachte in seinen Sinfoniekonzerten u. a. die Alpensinfonie von R. Strauß in einer sehr beachtenswerten Aufführung heraus, ferner Bruckners Fünfte, Regers Böcklin-Suite und Liszts Mazeppa in verständnisvoller und musikalisch empfundener Gestaltung. Auch in seinen Konzerten gab es weniger Gelungenes, so Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Bachs Brandenburgisches Konzert III, die wie auf Anhieb abgespielt wirkten. Sicher liegt auch hier (wie in oben erwähntem Falle) eine bedauerliche Folge der unter dem Zwange der Geldnot immer knapper zu bemessenden Vorbereitungszeit vor. (Die Stieber-Konzerte haben nunmehr, nach Berufung des Dirigenten nach Hannover, leider überhaupt ihr Ende erreicht). Solistisch wirkten mit W. Davisson und J. Klengel als treffliche Brahms-Spieler im Doppelkonzert (durch Stieber höchst schlagfertig begleitet) und Ilse Jentzsch, eine talentierte Pianistin aus Pembaurs Schule, mit der Burleske von R. Strauß.

Im Stadttheater unter dem neuen Intendanten W. Dietrich wurde eine größere Anzahl Opern, allerdings größtenteils aus der vorigen Spielzeit, in durchschnittlich befriedigender Form herausgebracht. An Neueinstudierungen gab es Tschaikowskis „Eugen Onegin“ und die auf den Effekt zugeschnittenen und darum vom Publikum stets dankbar begrüßten Kinostücke „Evangelimann“ und „Mona Lisa“. Rühmende Hervorhebung verdient die Eröffnungsvorstellung, Ibsens „Peer Gynt“, von W. Dietrich ausgezeichnet inszeniert, mit der Musik von Grieg, die Felix Wolfes feinfühlig herausbrachte.

An Chorveranstaltungen nennen wir eine sorgfältig vorbereitete Aufführung des „Messias“ durch Carl Boyde mit dem Pauluskirchenchor und einem wertvollen Soloquartett (Else Martin, Agnes Leydhecker, Ernst Meyer, Dr. Friedr. Viol), ein Totenfestkonzert der Robert Franz-Singakademie unter Prof. Alfred Rahlwes, in welchem Cherubinis Requiem (C-Moll) und die Nänie von Brahms in wohlstudierter und stimmungskräftiger Wiedergabe erklangen, und einen volkstümlichen Hugo Kaun-Abend des Lehrergesangvereins (W. Trenkner) unter Mitwirkung des Komponisten.

Kammermusik wurde häufig geboten und mit Interesse aufgenommen. Pfitzners Klavierquintett hörten wir gleich zweimal, nämlich durch das Schachtebeckquartett mit Augusta Schachtebeck-Sorocker und durch das Gewandhausquartett mit Dr. H. Gaartz. Sehr anregend gestaltete sich ein moderner Abend der Gewandhausbläser. Kaspar Schmids Quintett B-Dur und die Litauische Suite von Laurischkus fesselten durch starke musikalische Werte, während Karg-Elerts „Impressions exotiques“ (!) für Flöte und Klavier nur geteilte Gefühle erweckten. Lieder von Goehler und Rahlwes wurden durch Else Martin zu genußreicher Wiedergabe gebracht. Auch Kurt Kerns Klavierquintett, vom Gewandhausquartett mit dem jungen temperamentvollen Hans Beltz am Flügel gespielt, ist als Bereicherung zu bewerten, wenn auch manches in kürzerer Fassung noch eindrucksvoller gesagt werden könnte. Eine neue Vereinigung von Bedeutung lernte man im Davisson-Quartett kennen, das gemeinsam mit Otto Volkmann als glänzendem Klavierpartner und der beachtenswerten Altistin Amalie Methner Vorzügliches bot, u. a. das G-Moll-Quartett von Debussy, C. Francks Klavierquintett und Gesänge von Wolf, Volkmann und Sibelius.

Solistenabende gaben die Geiger Fr. von Vecsey, dem man die Bekanntschaft mit einer gehaltvollen Sonate von Respighi verdankte, Carl Garaguly, der sein hervorragendes Können in einer Solosonate von Reger bewährte, und Andreas Weißgerber, dessen Programmaufstellungen keinen Anspruch auf Originalität erhoben, ferner die Pianisten Lambrino, der sich in den letzten Beethoven versenkte, Hans Beltz, der sich auf ganz heterogenem Gebiete mit Sicherheit bewegte und sowohl als Bachspieler wie als Schumann- und Liszt-Interpret aufhorchen machte, und endlich Raoul von Koczalski, in dessen Chopinspiel die Funken leider erloschen sind.

AUS KOPENHAGEN

Von Dr. William Behrend

Auch bei uns lasten die Zeiten schwer, so daß sich im vergangenen Teil der Saison ein bedauerlicher und merkbarer Rückgang in der Zahl der Konzerte zeigte. — Etwas besser ging es der kgl. Oper, obwohl auch die Theater sich laut über die Ungunst der Zeiten beklagen.

Die gänzlich veränderte Leitung der Oper hat Herrn Wilh. Herold auf den Platz eines Direktors der Oper gestellt. Im Jahre 1922 mußte er sich jedoch auf Wiederholungen oder Wiederaufnahmen beschränken, unter den letzteren jedenfalls eine dankenswerte, die von der „Maskerade" (nach Stolberg und zu dessen 200. Jubiläum) von Carl Nielsen, ein Werk von hohem Rang im Genre der Komischen (Lustspiel) Oper. Erst nach Neujahr kam dann Charpentiers „Louise" als Neuheit zur Aufführung, von Herrn Herold glänzend inszeniert und von Herrn G. Höeberg musikalisch geleitet. So gelungen im ganzen die Aufführung war, über den nicht allzu hohen Wert der Musik konnte sie nicht hinwegtäuschen. Dem Publikum scheint die Pariser Oper zu gefallen.

Im Konzertsaal werden Bewegungen rege, um das Kopenhagener Publikum auch einmal mit dem Allerneuesten zu beglücken. Das große Publikum ist einstweilen nicht dafür zu haben. Ein kleinerer Kreis begrüßt aber diese Musik — aus Neugier, Sensationssucht und aus dem Gefühl, nicht mehr auf dem Standpunkt des Provinzialers zu bleiben oder dergleichen — mit einem ziemlich kritik- und nuancenlosen Beifall. Ganz dumme oder verrückte Sachen werden in gleicher Weise aufgenommen wie Werke, die bei allen Absonderlichkeiten Talent und vielleicht Zukunftswerte enthalten. In Frage kommen in den vergangenen Monaten Werke wie Skriábines (unendlich) „Prometheus", jedoch ohne Farbenklavier!, Debussysche und namentlich Ravelsche Klavierwerke („Gaspard à la nuit" z. B. von W. Gieseking wundervoll phantastisch vorgeführt), Korngolds „Viel Lärm um Nichts"-Musik, Art. Schnabels Gesang-„Notturno", Streichquartette von Honegger, Hindemith und v. Webern (wenn hier überhaupt der altbewährte Name Streichquartette gebraucht werden kann) — eine französische „Sonate" (!) für zwei Klarinetten, wie ein Referent schrieb, mehr ein „Niesen" als ein Hauch —, Klavierbizarrerien von Stravinsky usw. Als einheimischer Moderner behauptete sich den meisten dieser Sachen gegenüber glänzend Carl Nielsen mit einem neuen Bläserquintett, das zwar in mancher Hinsicht eigenwillig genug war, jedoch immer festen Boden unter den Füßen behielt und eine fein bukolische, heitere Stimmung hervorrief, sich zuletzt in einer Reihe von Variationen über eine schöne, fast geistlich geprägte Melodie zu breiter Erhabenheit erhebend. Weniger „modern", aber voller Gemüt, feinen Humors und ausgeprägten Heimatgefühls war sein kleines Chorwerk „Fyensk Foraar" („Frühling auf Fühnen"); der Komponist stammt selbst aus der „fetten" Insel Fühnen! — Andere dänische Neuigkeiten waren eine inhaltsreiche Orgelsonate von G. Helsted, eine frische, aber gehaltlose Sinfonie von Schierbeck, Orgel- und Kammermusik von Emborg. Die letzte kam zur Aufführung bei einem in der deutschen Petrikirche von Prof. M. Seiffert arrangierten Konzert. Fremde Künstler besuchen nämlich noch immer Kopenhagen, obwohl nicht in der Fülle wie während und direkt nach dem Krieg. Aus Deutschland kamen die Schnabels, das „Amar"-Quartett, das „Schörz"-Quartett, das damalige „Blüthner"-Orchester mit Herrn M. Schillings an der Spitze, der genannte Gieseking, Friedmann, Edw. Fischer, Földesy, Emmy Destinn (der der Besuch leider nicht gelang), Adolf Busch, der mit der Kgl. Kapelle (unter Hörberg) mit dem Brahmsschen Konzert einen der hehrsten Eindrücke der Saison hinterließ; aus anderen Ländern Chaliapin (von der Kritik sehr verschieden beurteilt), Helge Lindberg, das „Budapester" Quartett, Percy Grainger u. a. m. Und dann vermittelte das neugetaufte „Kopenhagener philharmonische Orchester" das Auftreten von Fritz Busch, Leo Blech und Furtwängler, von denen der geistreiche, geschmeidige und erfahrene Blech in erster Reihe zu nennen ist. — Herrn Furtwängler gelang es nicht, mit dem Orchester in rechten Kontakt zu kommen, so daß man von seinen Intentionen keinen klaren Eindruck bekam; auch wirkte etwas Nervöses, Äußerliches in seiner Leitung störend. — Herr von Klenau setzt seine fleißigen und anerkennenswerten Bestrebungen, den Kopenhagenern große moderne Werke vorzuführen, fort — diesmal sei z. B. Mahlers „Lied von der Erde" genannt —, während Carl Nielsen in dem „Musikverein" ruhigere Bahnen verfolgen kann, wobei er sogar zu einem Carissimischen Oratorium (dessen Stil nicht mehr leicht zu treffen ist) zurückgriff. — Die neugegründete „Dänische Musikgesellschaft", ein musikologisches Unternehmen, das den Spuren der leider abgestorbenen „Internationalen Musikgesellschaft" folgt, konnte ihren Mitgliedern zwei schöne Abende bereiten, indem der Präsident Prof. A. Hammerich einen Vortrag über die Geschichte der Flöte mit allerlei klingenden Illustrationen hielt und Generalkonsul Claudius einen anderen über Laute und Gitarre; außer flinken einheimischen Ensemblespielern war dazu der Münchner Gitarrenvirtuos Heinr. Albert verpflichtet, der die Zuhörer in staunendes Entzücken versetzte! — Eine Seltenheit heutzutage — jedenfalls bei uns — ein neues Ballett mit feiner phantastischer Musik: „Scaramouchi" von Jean Sibelius sei zuletzt genannt. Die Aufführung am Kgl. Theater bereitete — vom etwas naiv-dekadenten „Inhalt" abgesehen — einen wirklichen Genuß.

Neuerscheinungen

Edward J. Dent: Mozarts Opern. (Autorisierte Übersetzung von Anton Meyer.) Gr. 8°, 243 S. Berlin, Erich Reiß.

Walter Klein: Harmonielehre für Vorgeschrittene. Ein System der leiterfremden Harmonien. 2. Auflage. Gr. 8°. 66 S. Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 1923.

Hans Joachim Moser: Geschichte der Musik in zwei Bänden. II. Band, 1. Halbband. Gr. 8°, 470 S. Stuttgart und Berlin, J. G. Cottasche Buchhandlung, 1922.

Vittorio Ricci: La Tecnica del Canto. 8°. 148 S. Livorno, Raffaello Giusti, 1920.

Curt Sachs: Das Klavier. Aus der Sammlung: Handbücher des Instrumentenmuseums der Staatlichen Hochschule für Musik. 1. Band. 8°, 54 und 16 Seiten. Berlin, Julius Bard, 1923.

Arnold Schering: Die Welt Händels. Rede, gehalten beim Hallischen Händelfest 1922. 8°. 16 S. Grundpreis 0.30 M. Schl.-Zahl d. B. V. Essen, G. D. Baedeker, 1922.

Besprechungen

Ferruccio Busoni, Drei Albumblätter, Toccata (Preludio, Fantasia, Ciaconna), Tanzwalzer op. 53, Kammerfantasie über „Carmen" für ein Klavier; Duettino concertante nach Mozart für zwei Klaviere; Divertimento op. 52 für Flöte und kleines Orchester (Klavier); Elegie für Klarinette und Klavier, und anderes. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wenn ich meine Kenntnis von des Meisters Hauptwerken für Klavier aus früheren Jahren mit dem vorliegenden Nova-Päcklein für Klavier und Kammermusik meist aus den beiden letzten Jahren und den Leipziger Busoni-Klavierabenden des gleichen Zeitraumes von Michael von Zadora und Theophil Demetriescu zusammenhalte, so ergibt das ohne alle Nachzeichnung im Detail folgendes, möglichst scharf gezeichnetes Charakterporträt des Komponisten Busoni:

Die mit den Jahren leider schrittweise von den wahren Quellen der Musik sich entfernende und immer mehr linksradikal orientierte Kunst Busonis ist eine für unsre, aller gesunden musikalischen Instinkte entratende, innerlich und äußerlich zerrissene Zeit charakteristische seltsame Mischung von abstraktester und kontrapunktisch gelehrtester Geistigkeit (z. B. Fantasia contrapuntistica, Choralvorspiel und Fuge über ein Bachsches Fragment, Kontrapunktstudien nach Bach), rhythmischer und harmonischer exotischer Spekulation (Indianisches Tagebuch, Indianische Fantasie mit Orchester), religiösem Mystizismus und echter, tiefer Gläubigkeit (Weihnachtssonatine in diem nativitatis Christi 1917, Choral-Fantasie nach J. S. Bach auf den Tod seines Vaters), klangmalerisch - stimmungspoetischem Impressionismus (die Domglocken in der Weihnachtssonatine), herzlichnaivem Kinderton (Sonatine ad usum infantis), heißer Heimatliebe (die wundervolle zweite Elegie „All' Italia") und freiester, beweglichster virtuoser Spiel- und Klangfreudigkeit (Perpetuum mobile). Der unlösbare Bodensatz aber bleibt graue Theorie und dürre, trockene kakophonische Spekulation (Berceuse, Klavierübungen und Präludien, Toccata).

In all diesem, wie in ihren starken, auf die alten Meister des 17. Jahrhunderts an Roms St. Peter zurückgehenden Wurzeln ist Busonis Kunst trotz aller rührenden und immer wieder sich erneuernden Vorliebe für unsren deutschen musikalischen Urvater Johann Sebastian Bach doch im Grunde durchaus italienisch, und es wird von jedem von uns Deutschen abhängen, inwieweit sie in ihrem absoluten Überwiegen von gedanklicher Reflexion und musikalischer Spekulation, von Geist und Intellekt an unser Herz, unsre Seele rührt. Daß ihr Studium ein ganz ungewöhnliches „geistiges Vergnügen" gewährt, daß ein eminenter Könner, ein Meister aller Stile von allererstem Rang, von auch außermusikalisch universellster und feinster Bildung, ein Kenner des Klaviers und seines Satzes und Klanges, wie es seit Liszt kaum einen zweiten gab, am Werke ist, wer wollte so töricht sein, das abzuleugnen? Aber ebenso unbeschönigt muß es doch gesagt und bitter beklagt werden, wie entsetzlich wenig warm empfundene und gefühlte Musik in Busonis Werken steckt. Man vergleiche einmal die dreiteilige große Tokkata, die kleine Elegie für Klarinette und das im Mittelsatz thematisch engstens mit ihr verwandte Divertimento für Flöte: wie dürr, abstrakt, rein gedanklich reflektiert, wie spröde und kalt ist und klingt das alles! Welcher fürchterliche Rückschritt gegenüber dem jungen und jüngeren Busoni mit seiner an den Klassikern geschulten gesunden Melodik, seinem naiven und frischen Rhythmus, wie er sich etwa im Violinkonzert, in den Variationen und Fuge über Chopins C-Moll-Präludium, den köstlichen beiden Tanzstücken op. 30 zeigt!

Einzig in einer Gattung wird Busoni jedenfalls auch heute noch alle zu unbedingter Mitfolge und Bewunderung mitreißen: da, wo er (Duettino concertante nach Mozart, Kammerfantasie nach Bizets „Carmen") fremde Werke, Themen und Muster zu eigenen „umdichtet". Hier ist das viel mißbrauchte Wort „genial" wirklich einmal voll am Platze. Der Komponist Busoni im allgemeinen hat sich immer mehr der neutönerischen und rein intellektuellen Unmusik des linksradikalen Expressionismus verschrieben; der Klavierkomponist Busoni im besonderen aber im engen technischen Sinne eines pianistisch eigenen, geschliffenen Klaviersatzes, der Bearbeiter und „Umdichter" fremder Werke und Werte steht heute, und nicht allein in seinen für alle Zeiten klassischen grandiosen Bach-Konzertbearbeitungen, auf einsamer und völlig unerreichter Höhe. **Dr. W. Niemann**

Friedr. E. Koch, Drei Gesänge für Bariton und Orchester oder Klavier op. 38. C. F. Kahnt, Leipzig.

Ein echter deutscher Meister! Von Satzkunst, von den Vorzügen des Handwerklichen überhaupt zu reden, erschiene hier trivial, denn sie blüht selbstverständlich auf und in Fülle. Fein und besonders ins Auge fallend ist die Behandlung des Stimmorgans in seiner Verquickung mit dem melodischen Element. Wo sich in deutscher Musik noch so edel Form und Empfinden im Ausdrucke paart, wo allein das Wertmaß die innere Gestaltungsfreude, entfernt vom spekulativ Modernistischen, im Schaffen ist, da dürfen wir immer noch hoffen, daß die deutsche Musikblüte dem giftigen Hauche der Neutöner widerstehen wird und da möchten wir wünschen, daß gegen die Überflutung betörender Drittel- und Vierteltöner weiteres geistiges Bollwerk in deutschem Wesen ureigener Schöpfung erstünde. Koch ist einer derer, auf die wir diese Hoffnungen und Wünsche setzen. **E. Anders**

Sigfrid Karg-Elert, „Heidebilder", zehn kleine Impressionen für Klavier op. 127. — Berlin und Leipzig, N. Simrock.

Dieses, wohl in der Dahlener Heide bei Torgau empfangene Werk möchte ich das hausmusikalische Neue Testament des Leipziger Impressionisten Karg-Elert vor seiner ganz nach links gerichteten Wendung zum Expressionisten nennen. Die zehn kleinen Stücke sind wirklich bildgewordene Natur- und Landschaftsstimmungen eines phantasievollen, denkbar delikaten und farbenreichen modern-impressionistischen Kleinmalers in Tönen, dem auch das Klavier zum polychromen kleinen Orchester wird. Tief unten hört man die Quellen raunen: Debussy, Scott, die modernen Russen um Scriábin und Stravinsky, Reger (die phantastischen, rasch bewegten Nummern „Fallendes Laub" und „Vogelflug"), Mahler. Es stehen entzückende Miniaturen, wie z. B. die im leisen Wind zitternden und wehenden „Jungen Farren", die liebliche und zarte „Junge Birke", die Brucknerisch feierliche, silbern-transparente „Nächtliche Sichel über dem Ried" u. a. darin. Am schnellsten aber erkennt man Karg-Elerts eigenartige und bizarre Persönlichkeit immer in den Schlüssen: hier spart er, wie die ihm wesensverwandten Dichter des Spuks und der Groteske, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gustav Meyrink, nicht selten die gewagteste harmonische oder rhythmische „Überraschung" auf. Dr. W. Niemann

Arno Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Bückeburg und Leipzig 1922, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Die Erforschung der Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte gehört zu den wichtigsten Aufgaben, die sich das Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung gestellt hat. Als erster Band dieser Reihe der Veröffentlichungen des Institutes ist vor einigen Jahren Adolf Abers „Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern" erschienen; den zweiten Band bildet das Werk A. Werners über Zeitz. Der unermüdlich fleißige und in seinen Forschungen erfolgreiche Verfasser fügt damit seinen früher erschienenen Arbeiten: „Geschichte der Kantoreien im früheren Kurfürstentum Sachsen" (1902) und der „Musikpflege in Weißenfels" (1911) eine weitere wertvolle Veröffentlichung hinzu. Kann sich Zeitz an Bedeutung auch nicht mit der musikfreudigen Nachbarstadt Weißenfels messen, da ihr nur eine verhältnismäßig kurze besondere Blüte beschieden gewesen ist (hervorragend in der Zeit seit Gründung der Hofkapelle, etwa von 1663 an bis in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts), so ist die Musikbetätigung in der Stadt doch lange Zeit eine rege gewesen, und ein Niedergang zeigt sich erst, wie in so vielen anderen deutschen Städten, im 19. Jahrhundert, als Kirchen und Schulen gleichgültiger gegen die Leistungen ihrer Chöre wurden und mit den Mitteln zu deren weiterer Erhaltung kargten. Sterne erster Größe haben sich zwar nicht in Zeitz betätigt, aber unter den vielen Musikern, die in dem Buche genannt werden, sind doch einige, die als schaffende Künstler wohl verdienten, in Eitners Quellenlexikon aufgenommen zu werden. Von besonderem Werte sind die Gutachten, die hauptsächlich Leipziger Musiker, wie Görner, Hiller u. a., über die Proben abgegeben haben, denen sich die Bewerber um die musikalischen Ämter unterziehen mußten. Die Thomasschule stellte eine ganze Anzahl meist erfolgreicher Bewerber. Als Beilage werden auch einige Probestücke gegeben. Das Wertvollste im Buche ist aber die Darstellung der Einrichtung der Hofmusik, an der der damals schon 78jährige Heinr. Schütz hervorragend beteiligt gewesen ist, und von dem auch ein ausführliches Memorial über die zu treffenden Einrichtungen vorliegt. Schütz wurde zum Kapellmeister „von Haus aus" ernannt. Als solcher war er hauptsächlich verpflichtet, selbst komponierte Stücke für Kirche und Tafel zu liefern. Daß sich der alte Herr auch noch erbot, in Dresden zwei Kapellknaben für die Hofkapelle zu unterrichten, zeigt, welches Interesse er an der Gründung nahm. Merkwürdigerweise wurde sein Anerbieten nicht angenommen. B. Fr. Richter

Kreuz und quer

„Feldblumen"

zum Ruhmeskranze Ludwig van Beethovens, gepflückt von Adalbert Stifter und gesammelt von Walter Niemann.

Eine Ahnung solchen Gefühles vermag Beethoven zu geben, wenn er Dir den schönsten unbekannten Demant aus Deinem eigenen Herzen hebt und ihn Dir glänzend und lichtersprühend vor die Augen hält.

* *

Die Pastoralsinfonie wurde von lauter feurigen Verehrern des toten Meisters vortrefflich ausgeführt. Ich floh in sein (Astons) Schreibstübchen, in das keine andere Beleuchtung floß als eine sanfte Dämmerung aus einem dritten Zimmer, in welchem vier dicht beieinanderstehende Lampen aus mattgeschliffenem Glase die Milch ihres Lichtes ergossen. An dieses ferne Zimmer erst stieß der Saal, wo die Musik und die Gesellschaft war; ich war also so gut wie allein. Auf dem weichen, weißen Samte dieses Lichtes nun wallte die Sinfonie zu mir herein und brachte alle Idyllen und Kindheitsträume mit, und je mehr sie schwoll und rauschte, um so mehr zog sie gleichsam goldene Fäden um das Herz. Wie ist die Musik rein und sittlich gegen den leichtfertigen Jubel unserer meisten Opern! Auf unbefleckten, weißen Taubenschwingen zieht sie siegreich in die Seele.

* *

Sie (Angela) fing eben an, den armen Ludwig gegen zwei ältliche Frauen zu verteidigen, die ihm Überspanntheit und Verworrenheit vorwarfen. Ein alter Herr mit schneeweißen Haaren — er hatte das Violoncell gespielt — stimmte ihr bei und ereiferte sich jugendlich für seinen Liebling, wofür ihn das schönste Augenpaar des Saales einigemal recht töchterlich lieb ansah. Der ewig alte Hader, in den man allezeit gerät, wenn man von Beethoven spricht, ob er oder Mozart vorzuziehen sei, entstand auch hier und ward mit Hast verfochten.

* *

(Angela:) Ich bin nicht Kennerin genug, um anders als nach meinem Eindrucke zu urteilen; aber mich reißt es hin, wo, wie in der Natur, großartige Verschwendung ist. Mozart teilt mit freundlichem Angesichte unschätzbare Edelsteine aus, und schenkte jedem etwas; Beethoven aber stürzt gleich einem Wolkenbruch von Juwelen über das Volk; dann hält es sich die Hände vor den Kopf, damit es nicht blutig geschlagen wird, und geht am Ende fort, ohne den kleinsten Diamanten erhascht zu haben.

Klara Schumann und Arthur Nikisch. Eine Leserin der Z. f. M. teilt uns folgende Begebenheit mit, die sie anläßlich der Begegnung zwischen Klara Schumann und dem damals noch ganz jungen Arthur Nikisch selbst miterlebt hatte:

Es war ein harter Winter, als Klara Schumann sich wie alljährlich für das Gewandhauskonzert verpflichtet hatte. Sie wollte das Klavierkonzert ihres Mannes spielen, und außerdem stand auf dem Programm noch seine D-Moll-Sinfonie; das übrige ist meinem Gedächtnis entschwunden. Carl Reinecke, der damals dem Gewandhaus als Kapellmeister vorstand, war auf dem Glatteis gefallen und hatte den Arm gebrochen; es war also ausgeschlossen, daß er dirigieren konnte. Wir sagten das Frau Schumann, als wir sie vom Bahnhof holten, und sie regte sich schon sehr darüber auf, da Reinecke, ihr guter alter Freund, ganz auf ihre Intentionen einging und sie in den langen Jahren eingespielt waren. Zu der Probe kam Herr Limburger, der die Repräsentationspflichten der Konzertdirektion mit Geschick ausführte, wozu ihm seine imposante Erscheinung sehr zustatten kam, tröstete sie mit den Worten: „Meine liebe hochverehrte Frau Doktor brauchen keine Sorge zu haben, so leid es uns auch tut, daß unser guter Reinecke gestern den Unfall hatte, ein junger, sehr talentvoller Musiker, Herr Arthur Nikisch, wird ihn würdig vertreten!" „Wer ist Nikisch?" sagte Frau Klara höchst ungnädig mit einer Stimme, die die Schwerhörige verriet. Da betrat Nikisch das alte Gewandhaus; die ganze Szene spielte sich im Mittelgang des Saales ab, wo sich die Bänke der Zuhörer gegenüberstanden. Klara Schumann sah recht unliebenswürdig auf den freilich noch sehr jungen Künstler herab, der ihr die Hand küssen wollte, was sie verhinderte. Und nun kam das Wunderbare... Er blickte auf, sie sah ihn an, und es war, als ob ein elektrischer Funke von einem auf den andern übersprang. Das Gesicht der alternden Künstlerin veränderte sich, sie merkte, der da vor ihr stand, war „wer", das war nicht der sehr junge, körperlich kleine Mann, das war eine Persönlichkeit! Wie die Probe ausfiel, wie Arthur Nikisch sowohl die Schumannsche D-Moll-Sinfonie dirigierte, wie er Klara Schumann das Klavierkonzert ihres Mannes begleitete, brauche ich nicht zu beschreiben, haben wir doch das Glück genossen, diesen gottgesegneten Künstler ein Vierteljahrhundert den Unsrigen zu nennen, und stehen noch heute wie am ersten schrecklichen Tage unter dem Zeichen dieses schweren unersetzlichen Verlustes. Klara Schumann hat seine Bedeutung wie im ersten Moment so auch später voll und ganz erkannt und war ihm von Herzen dankbar. D. W.

Der Herr „Professor".

Wir Mittelstädte stehen den Kulturzentren durchaus nicht nach! Hatte Leipzig seinen Gropp-Reger-Fall — Crimmitschau hatte einen ähnlichen, nur daß er gar keinen Geist und Witz verriet. Um gleich den Kern vorweg zu nehmen: die beste und sicherte Methode, um rasch und mühelos seinen Ruf als Komponist und weltenbewegendes Genie zu gründen, ist die: man nehme einen anerkannten Künstlernamen als Pseudonym an, gebe anderer Werke als seine eigenen aus — natürlich auch in Konzerten —, und man wird gefeiert — vorausgesetzt, daß es keinen „Mißgünstigen" und „Neidischen" gibt, der das „Talent" nicht hat und den Schwindel aufdeckt. Es ereignete sich nämlich folgendes, wobei Presse und Publikum tüchtig hineinfielen:

Taucht da vor längerer Zeit in Crimmitschau ein Herr **Paul Sachse** auf, der in kurzer Zeit vom Lehrer zum „Professor der Musik an der Regierung" (!) emporstieg. Er war ein ganz genialer Kerl! Arbeitete im „Ministerium", bereiste die „Industrie" zum Sammeln der Volkslieder (lies: war in einem Werke tätig!), hob für „seine Regierung" alte musikalische Schätze und hatte einen Künstlernamen — große Künstler haben immer ein Pseudonym! —: M a r t i n F r e y! Jener Sachse, alias Frey, prunkte mit den Freyschen Kinderliedern — daß er als Lediger in der Mitte der zwanziger Jahre „seinen" Liedern die Widmung gab: Meiner Frau und meinen Kindern, war eine Notwendigkeit aus „Verlagsrücksichten"! Man glaubte dem sicher Auftretenden und huldigte ihm in einem Konzert wie einem Heros, als er „seine" Werke bot! Der kundige Kritiker schreibt darüber im Crimmitschauer Anzeiger: „Ganz besonders lebte die Sängerin in den vier Kinderliedern von Martin Frey (Pseudonym für Paul Sachse) mit. Der Komponist hatte die Begleitung am Flügel selbst übernommen. Was er dann zum Vortrag brachte (Sonate in C op. 12 und Sonate in A op. 13), wirkte auf uns wie eine mächtige Improvisation, ließ atemlos aufhorchen und zwang uns, fast willenlos einer genialen Ursprünglichkeit zu lauschen."

Meine Einwürfe bei einer persönlichen Aussprache, daß ja alles Schwindel sei, suchte Pseudonym-Frey zu entkräftigen mit den Worten: „Ich habe mit dem echten Frey eine Vereinbarung getroffen, seinen Namen führen zu können!" Herr Martin Frey (Halle) widerlegte diesen Ausspruch, Pseudo-Frey kam in die Enge, beharrte aber dabei, daß die Lieder seine eignen wären, und versuchte sogar, die Sängerin zu überreden, für ihn auszusagen! Zu derselben Stunde, da die Sängerin die ihr vorgelegten echten Freyschen Lieder als die anerkannte, die sie in dem Konzert gesungen hatte, beharrte er immer noch auf seinem Urheberrecht. Und dann, als alles klar lag, war er — nervös. Auch die Echtheit seiner Sonaten zweifelte ich an. Er wollte sie mir senden. Ich warte heute noch. Also auch hier — gelinde gesagt — Schein! Nun ist „das Kind unserer Stadt" verschwunden. Vielleicht haben andere mehr Verständnis für seine „musikalischen Talente".

Vorliegender Fall zeigt, daß man auch die Kunst herunterzieht zum Schiebertum, und wie andererseits die Kleinstadtpresse, die doch sonst alles unter ihre Lupe nimmt, die Kunst als völlig bedeutungsloses Gebiet betrachtet. Richard Weber / Crimmitschau

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Kaufmann von Venedig" von Adrian B e e c h a m s (London).

„Grazia" von Vincenzo M i c h e t t i, „I' Compagnacci" von Primo R i c c i t e l l i und „Petronio" von Eigisto G i o v a n n e t t i (Rom, Teatro Costanzi).

„Andromeda", Oper von Pierre M a u r i c e (Basel, Stadttheater).

„Germelshausen — das versunkene Dorf", phantastische Oper von Hans G r i m m (Augsburg, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Sinfonietta für Soloquintett (Klavier, Flöte, Violine, Bratsche, Cello) und Streichorchester op. 20 von Werner W e h r l i (Zürich, Kammerorchester).

„An den Mistral", Tanzlied für Bariton mit Orchester von Fritz B r a n d t (Text von F. Nietzsche) (Düsseldorf, Karl Panzner).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Trug in Treue", Oper von Franco Cattabini (Mailand, Scala).

„Sünde", Oper in drei Aufzügen von Gustav Láska, Dichtung von H. Friede (Schwerin, Landestheater).

„Der Glockengießer von Breslau", Oper von Max Böhm (Nürnberg, Stadttheater).

„Ein Walzer", Oper in einem Akt von Oskar Ulmer (Zürich, Stadttheater).

„Die arme Mutter und der Tod", Märchenstück (Melodram) von Hans Reinhart (Winterthur, Stadttheater).

„Land in Not" (Andreas Hofer), Volksoper in 3 Akten von Franz Adolfi (Stralsund, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Sonate für Cello und Klavier von Alexander Burgstaller (Berlin, Valesca Burgstaller, Johmy Goedeke).

Spanisches Nokturno von S. Grant (Berlin, Antoni Sala).

„London-Sinfonie" von Vaughan Williams (Berlin, deutsche Uraufführung).

Quintett B-Dur für Klavier, Hoboe, Klarinette, Waldhorn und Fagott von Walter Gieseking (Zürich, Anny Eisele und das Bläserquintett des Leipziger Gewandhaus-Orchesters).

Kleine Kammersinfonie für 10 Instrumente von August Weweler (Berlin, Kammermusik-Vereinigung der Kapelle der Staatsoper).

„Kleine Märchensuite" von H. W. Sachse (Bad Elster, Kurkapelle).

Variationen und Fuge über einen lustigen Sang für zwei Klaviere op. 18 von Werner Wehrli (München).

Lustspielouvertüre zu „Leonce und Lena" von Robert Müller-Hartmann (Kiel, Sinfoniekonzert unter Leitung von Fritz Stein).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Sextett, Originalthema mit Veränderungen für Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier. 45. Werk von Theodor Blume (Berlin, Kammermusik-Vereinigung der Kapelle der Staatsoper).

Quartett für Klavier, Flöte, Geige und Cello von Wilhelm Kempf (ebenda).

Klaviersonate A-Moll von Joseph Haas (Berlin, Rudolf Ehrecke).

„Judith", Oper von Max Ettinger (Augsburg, Stadttheater).

Missa Poetica und Messe in D von Joseph Meßner (Neuß).

„Das Hofkonzert", komische Oper von Paul Scheinpflug (Duisburg, Stadttheater).

Thema mit Variationen für Klavier op. 40 und Suite für Klavier op. 44 von Carl Nielsen (Berlin, Rudolph Schmidt).

Sonate im konzertierenden Stil für Violine und Klavier von Alexander Burgstaller (Berlin, Valesca Burgstaller, G. Kulenkampff-Post).

Sinfonie G-Moll von Carl Nielsen (Berlin, Philharmonisches Orchester, Dirigent Charles Lautrup).

Sonate D-Dur für Cello und Klavier von Lothar Windsperger; Allegro barbaro von Béla Bartók; Trio H-Moll für Klavier, Violine und Cello op. 27 von Egon Kornauth (Dresden, 4. moderner Musikabend Paul Arons).

„Mona Lisa", Oper von M. v. Schillings (Barcelona).

Ave Maria für sechsstimmigen Frauenchor, Streichorchester und Orgel von Werner Wolff (Berlin, III. Konzert des Bruno Kittelschen Chores).

Konzert für Violine und Orchester D-Moll op. 22 von S. Bortkiewicz (Berlin, Singakademie).

Sonate für Violine allein op. 14 Nr. 1 von Emil Bohnke (Berlin, Max Rostal).

„Frühlingsfeier", Ode von F. G. Klopstock. Für Soli, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel op. 13 von Carl Prohaska (Leipzig, Gewandhaus).

Musikfeste und Festspiele

Weimar. Max Regers Geburtstag (19. März) wird von dem Deutschen Nationaltheater mit einem dreitägigen Max-Reger-Fest begangen werden. Die Leitung der musikalischen Veranstaltungen liegt in den Händen Generalmusikdirektors Julius Prüwer.

Dortmund. Die Stadt und der Musikverein werden im Juni unter Wilhelm Siebens Leitung eine moderne Musikwoche veranstalten.

Von Gesellschaften und Vereinen

Dresden. Anläßlich der Hauptversammlung der Dresdener Gesellschaft für Musikgeschichte wurde in den wiedergewählten bisherigen Vorstand neu berufen: Prof. Dr. Eugen Schmitz und Prof. E. Lewicki.

Eine deutsch-südamerikanische Operngesellschaft wurde kürzlich in Berlin gegründet. 65 Personen, 85 Musiker, außerdem Solisten in doppelter, teilweise sogar dreifacher Besetzung müssen vertraglich an der Fahrt, die Anfang Mai angetreten werden soll, teilnehmen. Geplant sind Aufführungen Wagnerscher Opern, Humperdincks „Hänsel und Gretel" und Glucks „Orpheus".

Persönliches

Gera. Am 16. Februar starb hier Hofkapellmeister Geh. Hofrat Carl Kleemann, 80 Jahre alt, der über ein Menschenalter hier gewirkt und sich durch Reorganisation der Hofkapelle (jetzt Reußische Kapelle), die er auf eine bedeutende künstlerische Höhe brachte, verdient gemacht hat. Er leitete den Musikalischen Verein, begründete die Konzerte der Kapelle (Orchesterkonzerte) und die Kammermusiken. Von seinen Kompositionen hat die „Lustspielouvertüre" weite Verbreitung gefunden. Er schrieb mehrere Sinfonien, Kammermusikwerke und Lieder, sowie eine Oper „Klosterschüler von Mildenfurth", die außer hier auch in Dessau, Bremen, Schwerin u. a. O. zur Aufführung gekommen ist. Auch nach seiner Pensionierung wirkte er in Konzerten an der Orgel und dem Cembalo tätig mit.

Stanislav Faliti, der ehemalige Direktor der musikalischen Academia der Santa Caecilia, ist in Rom gestorben.

Anselm Goetzl, der Komponist der komischen Oper „Zierpuppen", starb in Barcelona.

Hermann Brune, der Direktor des städtischen Konservatoriums zu Hannover, starb an seinem 66. Geburtstag.

Der Geiger Waldemar Meyer, ein Schüler Joachims, feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag.

Conrad Freyse, der Direktor des Collegium musicum und neue Kustos des Bachhauses in Eisenach, wurde zum Dirigenten des Eisenacher Musikvereins ernannt.

Karl Weidl in Heidelberg wurde in den Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes gewählt.

Blanche Corelli, die bekannte Gesangspädagogin, vollendete im Februar ihr 70. Lebensjahr.

Anton von Fuchs, der Spielleiter der Münchener Staatsoper, tritt mit Ende der Spielzeit in den Ruhestand.

Walter Gieseking wurde von der Gesellschaft Circolo d'Arte e di Alta Coltura in Mailand zum Ehrenmitglied ernannt.

Musikschriftsteller Robert Hernried (Mannheim) hat infolge Verlegung seines Wohnsitzes nach Ilmenau in Thüringen die Leitung des Mannheimer Volkschors und der Seminare an den Konservatorien in Neustadt a. d. Haardt und Kaiserslautern niedergelegt.

Erwin Lendvai wurde von der Orchestervereinigung zu Arnhem (Holland) eingeladen, seine „Archaischen Tänze" op. 30 (Verlag N. Simrock) und seine „Kammersuite" op. 32 (Verlag D. Rahter) zu dirigieren.

Ludwig Rozsa, ein bekannter ungarischer Bariton, dessen Leben bis zum Jahre 1919 einen triumphalen Aufstieg genommen hatte, bis er wegen seiner jüdischen Abstammung durch die Regierung von der Kgl. Oper entfernt worden war, starb jetzt in Amerika, wo er an der Metropolitan-Oper wirkte.

Holthoff von Faßmann, dem ehemaligen Intendanten am Koburg-Gothaer Theater, ist für die Dauer der Abwesenheit des nach Amerika beurlaubten Intendanten Hartmann die künstlerische Leitung des Charlottenburger Opernhauses anvertraut worden.

Konzertnachrichten

Berlin. Unter Mitwirkung einer ganzen Reihe erster Solisten sowie des Frauenchors des Oratorien-Vereins, des Berliner Cäcilienchores, des Klara Krauseschen Frauenchores, des Berliner Lehrer-Gesangvereins, des Domchores und des Philharmonischen Orchesters erlebte Gustav Mahlers achte Sinfonie eine zweimalige Aufführung.

Max Trapps zweite Sinfonie, über die ausführlich berichtet worden ist, erlebte auch in der Berliner Philharmonie unter Furtwängler ihre überaus erfolgreiche Aufführung. Der Erfolg habe sogar den der Leipziger Aufführung im Gewandhaus übertroffen.

Kiel. In den unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein stehenden Konzerten des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins in Kiel gelangten oder kommen noch in diesem Winter folgende größere und neuere Werke zur Aufführung: Beethovens Misssa solemnis und 9. Sinfonie, A. Bruckners 7. Sinfonie, Brahms' Requiem, Schicksalslied, Nänie und Altrhapsodie, Regers Hillervariationen und „Die Nonnen", Rudi Stephans Musik für Orchester, Josef Haas' sinfonische Suite „Tag und Nacht", Wetzlers Ouvertüre „Wie es euch gefällt", Strawinskys Orchesterfantasie Feuerwerk, E. Bohnkes sinfonische Ouvertüre, H. Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", G. von Keußlers Oratorium „Die Mutter" und Sinfonie „An den Tod".

Königsberg (Pr.). In der Stadthalle zu Königsberg brachte der Bachverein unter Leitung von Walter Eschenbach die H-Moll-Messe zur Aufführung. Der starke Erfolg war um so erfreulicher, als musikalische Veranstaltungen auf diesem Außenposten deutscher Kultur besonderen Widerständen und Schwierigkeiten begegnen. Als Solisten wirkten u. a. Anni Quistorp-Wissig (Leipzig) und George Walther (Berlin) mit.

Verschiedene Mitteilungen

Bernhard Paumgartner, der Direktor des Salzburger Mozarteums, hat eine einaktige komische Oper, „Die Höhle von Salamanca", nach einem Zwischenspiel des Cervantes vollendet. Die Oper ist im leichten Stil der alten Buffaopern (mit Verwendung des Klaviers zu Seccorezitativen und kleinem Orchester) erfunden und beschäftigt sechs Solisten; die Rolle der hohen Sopranistin ist eine ausgesprochene Koloraturpartie.

Eine Anzahl Kompositionen Roderichs von Mojsisovics werden demnächst im Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg, zur Veröffentlichung gelangen. Es handelt sich um das Fis-Moll-Violinkonzert op. 40, die B-Moll-Orgelsonate op. 38, das Melodram „Wahnsinn" und um Vortragsstücke für Klavier und für Orgel. Eine „Weihnachtskantilene" op. 45 ist schon früher im Steingräber-Verlag erschienen.

„Land in Not" (Andreas Hofer), eine Volksoper in 3 Akten von Franz Adolfi hatte bei ihrer Uraufführung am Stadttheater Stralsund einen großen Erfolg bei Presse und Publikum.

Geschäftliche Mitteilungen

Zur Notiz: Der Komponist der Notenbeilage im letzten Heft, Dr. E. Reinstein, lebt nicht in Zwickau, sondern in Zittau i. S. Das Lied wurde mit zwei andern im Gewandhaus-Festkonzert der „Pauliner" (Paulus) anläßlich der Hundertjahr-Gedenkfeier der Sängerschaft gesungen.

Neuerscheinungen der Edition Steingräber

Stephan Elmas

Klavierwerke

Serie V.

Ed.-Nr.		Grundpreis
2311	Boléro Nr. 1	16.—
2312	Danse mélodique Nr. 4	16.—
2313	Concerto Nr. 3 mit unterlegtem II. Klavier	50.—
2314	Mazurka Nr. 14—17	16.—
2315	Mazurka Nr. 18—19	16.—
2316	Nocturne Nr. 6	16.—
2317	Polonaise Nr. 2	16.—
2318	Polonaise Nr. 3	16.—
2319	Präludium Nr. 16—18	16.—
2320	Scherzo Nr. 1	16.—
2321	Sonate Nr. 2	20.—
2322	Tarantella	16.—
2323	Valse Nr. 4	16.—
2324	Valse, grande Nr. 5	16.—

Franz Schubert

2303 **Ecossaisen** für Klavier 2hdg. . . . . . 24.—
Herausgegeben von Martin Frey.
(Nr. 1. As dur; Nr. 2. H moll; Nr. 3. G dur.)

L. van Beethoven

2304 **Sechs Ecossaisen** für Klavier 2hdg. . . . 12.—
Herausgegeben von Martin Frey.

Aug. Leop. Sass

2301 **Neue Schule für Geiger** . . . . 75.—
Zur Erleichterung des Anfangsunterrichtes durch einfache, gründliche Vorbereitungen und Berücksichtigung des Tastgefühls des 1. und 4. Fingers und zur Nacharbeit für Fortgeschrittene. Mit einem Vorwort, theoretischem Teil nebst 15 Abbildungen u. Zeichenerklärungen.

Eine besondere Eigenheit dieser Schule besteht darin, daß der Verfasser dem Schüler die ersten Übungen nicht in der ersten Lage, sondern in der halben Lage vornehmen läßt. Dadurch, daß der Schüler bei allen Übungen den ersten Finger am Sattel aufzusetzen und auf allen Saiten zwischen dem dritten und vierten Finger einen Halbton zu greifen hat, wie diese Methode es verlangt, wird erreicht, daß der Schüler von vornherein eine bestimmte, sichere Handhaltung, mit Stützpunkt am Sattel, bekommt, was für das Reinspielen von großem Vorteil ist.

Baß-Album

44 16 Gesänge f. t. Baßst. m. Klavierbegl.
Neu herausgegeben von Ph. Gretscher. 30.—

INHALT: Binder, „Wenn ich einmal der Herrgott wär'". Fischer, Der fröhliche Zecher. Flotow, Porterlied. Gretscher, Am Rhein. Händel, Arie des Caleb. Lortzing, Lied des Stadinger. Loewe, Meeresleuchten. Mozart, Arie des Sarastro, Warnung. Nicolai, Lied des Falstaff. Reißiger, Noah. Schumann, Die beiden Grenadiere, Auf dem Rhein. Weber, Lied des Kaspar. Zelter, Der König in Thule.

Der Grundpreis ist mit der jeweils gültigen Schlüsselzahl des Steingräber-Verlags zu multiplizieren.

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG

BACH-BUSONI

Gesammelte Ausgabe

Bearbeitungen, Übertragungen, Studien und Kompositionen für das Pianoforte

Vollständige und vervollkommnete Ausgabe

Erster Band:
Bearbeitungen I. Lehrstücke

Zweiter Band:
Bearbeitungen II. Meisterstücke

Dritter Band:
Übertragungen

Vierter Band:
Kompositionen und Nachdichtungen

Fünfter Band:
Das wohltemperierte Klavier. 1. Teil

Sechster Band:
Das wohltemperierte Klavier. 2. Teil

Siebenter Band:
Nachträge zu Band I—VI

Band 5 und 6 je 30 M., die übrigen Bände je 20 M.
Beim Bezuge des vollständigen Werkes jeder Band 20 M.

Teuerungszahl der Gesamtausgaben: 1200

Verlag **Breitkopf & Härtel, Leipzig**-Berlin

FÜR DIE OSTERZEIT

empfehlen wir folgende Chorwerke:

Herr, ich trau auf dich

Motette nach Worten des 71. Psalms für 4st. gem. Chor a cappella
komponiert von
GEORG RIEMENSCHNEIDER, op. 34

Ed. Nr. 1189 . . . . Partitur: Grundpreis M. 8.—
Ed. Nr. 1190/3 . . . . Chorstimmen: Grundpreis je M. 2.—

Herr, bleibe bei uns

Motette (Fuge und Choral) für 4st. gem. Chor a cap. u. Solo-Quartett
komponiert von
GEORG RIEMENSCHNEIDER, op. 35

Ed. Nr. 1194 . . . . Partitur: Grundpreis M. 8.—
Ed. Nr. 1195/8 . . . . Chorstimmen: Grundpreis je M. 2.—

Im Frühling zu singen

„Wenn im grünen Hag". Gedicht von Otto Rupertus
Für 4stimmig. Frauenchor, Sopran und Altsolo und Klavierbegleitung
komponiert von
BR. HINZE-REINHOLD

Ed. Nr. 2282 . . . . Partitur: Grundpreis M. 12.—
Ed. Nr. 2283a/b Chorstimmen: Sopran (I, II u. Solo), Alt (I, II u. Solo):
Grundpreis je M. 2.—

Erster Frühling

„Nun fangen die Weiden zu blühen an". Gedicht von Fr. Oser
Für 4stimmigen Frauenchor und Sopransolo mit Klavierbegleitung von
EMIL WEIDENHAGEN, op. 42

Ed. Nr. 2119 . . . . Partitur: Grundpreis M. 12.—
Ed. Nr. 2120a/b Chorstimmen: Sopran (I, II u. Solo), Alt (I, II u. Solo)
Grundpreis je M. 2.—

Die Partituren stehen zur Ansicht zur Verfügung.

Der Grundpreis ist mit der jeweils gültigen Schlüsselzahl des Steingräber-Verlags zu multiplizieren.

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 6, erscheint am Sonnabend, den 17. März 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers unter Quellenangabe gestattet / Für unverlangt eingehende Manuskripte keine Gewähr

90. Jahrgang Nr. 6 — *Leipzig, Sonnabend, den 17. März* — 2. Märzheft 1923

AUS DEM INHALT: Max Reger / E. Anders: Max Reger in Memoriam / E. Segnitz: Über Max Regers Lebenswerk / W. Niemann: Max Regers Hausmusik für Klavier / M. Unger: Zur neueren Reger-Literatur / Zur Steuerung der Not der konzertierenden Künstler / Hundert Jahre Beethovens Fidelio in Dresden

Musikalische Gedenktage

16. 1736 Giovanni Pergolesi † in Pozznoli bei Neapel / **17.** 1800 Karl Friedrich Zöllner * in Mittelhausen i. Thür. — 1839 Joseph Rheinberger * in Vaduz in Liechtenstein — 1862 Jacques Halévy † in Nizza / **18.** 1844 Nicolai Rimsky-Korssakow * in Tichwin (Gouv. Nowgorod) / **19. 1873 Max Reger** * in Brand (Bay.) / **20.** 1812 Johann Ladislaus Dussek † in St. Germain en Laye bei Paris / **21.** 1685 Johann Sebastian Bach * in Eisenach — **1863 Hugo Kaun** * in Berlin / **23.** 1811 Gottfried Wilhelm Taubert * in Berlin — 1881 Nicola Rubinstein † in Paris / **25.** 1871 Hermann Abert * in Stuttgart / **26.** 1827 Ludwig van Beethoven † in Wien / **27.** 1854 Edgar Tinel * in Sinay (Ostflandern) / **28.** 1796 Friedrich Wilhelm Rust † in Dessau / **29.** 1747 Johann Wilhelm Hässler * in Erfurt — 1822 Johann Wilhelm Hässler † in Moskau / **31.** 1703 Johann Christoph Bach † in Eisenach

MAX REGER

geboren am 19. März 1873

Max Regers 50. Geburtstag wird in breiteren Musikkreisen Deutschlands feierlich begangen werden, gestaltet sich doch dieser Tag zugleich zu einer Art Trauerfeier für den schon in einem Alter von 43 Jahren mitten im Kriege, am 16. Mai 1916, dahingerafften Komponisten. So steht auch diese Feier noch im Zeichen persönlicher Würdigung, wie überhaupt die Reger-Bewegung in den letzten Jahren der organisatorischen und publizistischen Arbeit von Regers engeren Freunden und Schülern zu verdanken ist. Wieviel hiervon sich die Nachwelt zu eigen machen wird, steht dahin. Heute liegt immerhin so etwas wie ein inneres Recht vor, Max Reger in diesem freundschaftlichen Sinne zu würdigen. Jedenfalls halten wir es für naheliegend, daß die Leser gerade auch mit dieser Art der Reger-Verehrung, wie sie uns vor allem in dem Gedenkartikel von Erich Anders, eines Schülers von Reger, in aller Deutlichkeit entgegentritt, vollauf vertraut werden. Auch auf diesem Gebiet fordert die Zeit eben ihre Opfer. Etwas bedächtiger, aber mit dem Nachdruck eines Verehrers, der von Anfang an für Reger eingetreten ist, wägt Eugen Segnitz seine Worte ab. In noch etwas ruhigere Bahnen lenkt dann Walter Niemann ein, der in seinem Spezialartikel ein Thema ins Auge faßt, dessen Behandlung unseren Lesern besonders willkommen sein wird. Max Ungers Rundgang durch die neuere Reger-Literatur gibt jedem, der sich für diese näher interessiert, die Möglichkeit rascher Orientierung. — So steht denn Reger vorläufig in vorzugsweise freundschaftlicher Beleuchtung vor uns. Möge bald die Zeit kommen, in der er diese nicht mehr nötig hat.

Max Reger in Memoriam

Von Erich Anders / Berlin

Lebte Max Reger heute noch unter uns, so würde der 19. März 1923 die musikalische Welt zur festlichen Begehung seines fünfzigsten Geburtstages veranlassen, Glückwünsche und Ehrungen würden auf den Jubilar herniederregnen und ihm persönlich und greifbar seine „Berühmtheit“ und seines Namens Bedeutung auf dem Erdenballe vor Augen führen.

Da der Tod ihn uns entriß, früher als wir je glaubten, jäher als wir je erwarteten, bleibt uns Hinterbliebenen nur jene stille Wehmut, die uns erfüllt, wenn wir vor Unwiederbringlichem stehen, das uns zerschlagen, das uns zerrissen wurde, wenn wir uns gestehen müssen, daß wir den Wert des nun Verlorenen nicht genug schätzten, da wir ihn trüben ließen von den Angriffen böswilliger Widersacher, die ihm den göttlichen Funken neideten, die ihm sein Herrenmenschentum mißgönnten.

Max Reger ist tot, seine sterblichen Überreste ruhen seit Jahren im Schoße der Erde, sein Werk blüht auf in den Herzen der Menschen. Als er starb, mitten in den Wirren eines grausigen Krieges, selbst umstellt von der blinden Wut feindlicher Mächte, da tobte der Kampf um ihn in wilden Formen. Die Schmähung blieb nicht aus und der sachliche Gegner war selten, die Freunde seiner Kunst aber starkten noch nicht in dem Gefühle unbedingter Treue zu ihm, sein Feld, das er sich selbst in mühseliger Propagandaarbeit für sich selbst zu gewinnen suchte, lag noch nicht im Frieden glücklich geborgen.

Sein jäher Tod brach das Eis, brach den feindseligen Widerstand, denn an dem Toten sich vergreifen wagten nur, die für die Tragik dieses titanischen Menschentums verstockt blieben. Aber auch dieser Haß barst unter der Wucht der Zeit.

Heute deckt objektive Beurteilung in Ruhe die kleinlichen Gehässigkeiten, unter denen dieser Auserwählte leiden mußte, zu. Aber sein immer heiterer Sinn ließ ihn bei Lebzeiten kaum merken, welche Gehässigkeiten man auf ihn zu türmen suchte. Mit der Geste des wahrhaft großen Menschen glitt er über all diese Menschengebrechen hinweg, drastisch oft, mitleidig zumeist, immer aber mit jener Leichtigkeit und alle große Liebe kündenden Verzeihung für die nun einmal engen Maßstäbe des Durchschnittsmenschen für den vom Schicksal außergewöhnlich Bedachten.

Die Jahre nach dem Kriege schufen in manchem Herzen Gefühle der Gerechtigkeit. Und auch Regers Werk nahm daran teil. Bedächtiger suchte man ihm nahe zu kommen, vorsichtiger versuchte man sein Werk zu beschauen und in den Reigen der musikalischen Produktionen einzugliedern. Ist diese Objektivität auch noch nicht gereift, so löst sich aus ihr doch bereits längst der Wunsch, ohne Leidenschaft die Stellung Regers in der musikalischen Entwickelung festzulegen, seine Bedeutung in der Musikgeschichte fest zu umgrenzen und ihm endlich den gebührenden Platz im Reigen der Großen anzuweisen.

Gewiß gibt es Momente, und gerade heute sind ihrer nicht wenige, da man um den Vorkampf neuer Ideen streitet, die diese Tendenzen zurücktreten lassen. Heute nämlich, wo der Schlachtruf laut erklingt, hier um jeden Preis modern, hier um keinen Preis rückständig! Aber alle diese Devisen wären ja grundlos ohne ihn, denn Reger eben wies ja Wege, mehr als irgendeiner seiner Zeitgenossen, die unbedingt in die Zukunft deuten. Wollte man ihn also geflissentlich vergessen, so hieße das eben nur einer Bewegung den Boden entziehen, die es unbedingt nötig hat Wurzeln zu suchen, aus denen sie logisch entwächst.

Die Grundwurzel aber ist Reger mehr als Strauß, mehr als Pfitzner. Fühlte man nicht diese Brücke zur Vergangenheit, so müßte das Gebäude aller modernen Musik, aller atonalen Bestrebungen jählings zusammenstürzen, denn keiner mehr als eben Reger bereitete die Basis für ihre Anstrengungen, lieh er ihnen doch das Bewußtsein, daß nach ihm ein Ausschöpfen des Hergebrachten schlechterdings unmöglich sei.

Reger ist also die Wurzel der künftigen Zeit für alle Musik, wie Bach sie etwa war bis zu Reger. Darin liegt seine Parallele mit dem großen Thomaskantor, den man ihm ja so gern als Vergleichsobjekt unterschiebt.

Unrecht täte man ihm natürlich, wollte man ihm die Verantwortung für ungeratene Nachkommen geben. Reger ist frei davon. Die Zeit war stärker als er, wenn sie auch solche gebar. Stammen sie gleich aus ihm, so ist der Wehruf über solche Entartung der Musik schon bei seinen Lebzeiten kennbar, denn alles Widernatürliche war ihm eben fremd, so unfaßbar, daß er ihm in kindlicher Hilflosigkeit und in echtem Zorn männlicher Ablehnung gegenüber stand. So blieb er schon bei Lebzeiten die letzte hohe Säule einer konzentrierten Zeit und noch mehr in seinem uns nun durch seinen Tod als Abwehr hinterlassenem Werke, das uns mit eiserner Konsequenz auf die wahren Ideale künstlerischer Bedeutung musikalischer Evolutionen hindeutet. Dadurch aber setzt er sich dem Zersetzungswillen wie eine eherne Mauer entgegen und überleuchtet sonnenhell die winzigen Kometen, die durch

ihr schnell schwindendes Aufleuchten die Tageshelle des Geniegestirnes zu überstrahlen meinen. Dadurch erhebt er sich auch über seine beiden großen Zeitgenossen, da ihm der Begriff der theatralischen Wirkung völlig fremd ist und es ihm nicht gelingt, mit äußerem Glanz Wirkungen zu erzielen, wie diese, sondern in der inneren Konzentration des musikalischen Gedankens die scharfen Reibungsflächen mit der seichteren Außenwelt hervorzukehren.

Auch darin gleicht er Bach. Nicht Wenige gibt es, die darum immer wieder eine Verquickung mit dem Thomaskantor heraufzubeschwören versuchen, wenn schon die Gründe nicht sehr tief gehoben sind.

Was ihn wirklich mit Bach verknüpft, seine große Menschlichkeit, sein allem Kleinlichen abholdes Wesen, seine aus tiefstem Erleben gestaltete religiöse Empfindungswelt, das übersieht man zumeist, da es ihn ja nicht nur dem Altmeister Bach zuwendet, sondern ihm auch wieder abkehrt.

Aus gleicher Tiefe schöpfen sie, ihre persönliche Einstellung zu Gott gibt ihnen Beiden die Fundamente, dem Schöpfer, jenem Unbekannten, jenem Undefinierbaren gilt ihre Ehrfurcht. Doch während sich Bach gänzlich im Religiösen auslebt, strahlt bei Reger in die mystische Ehrfurcht ein gut Teil weltliche Freude hinein, die bei ihm ungezwungen wirkt, während des Altmeisters Bach weltliche Einstellung von Bedenken durchfurcht ist. Daran hindert auch nicht die Erkenntnis, daß das Beste, was Reger schuf, dem Kirchlichen vorbehalten war. Die Ergebenheit im Aufblick zum Schöpfer der Welt, nicht so sehr an den Kult geklammert, als überall von der Allmacht des Unfaßlichen, Unbegreiflichen durchflutet, geborgen in einer kindlichen Gläubigkeit an das überirdische Mysterium, erwirkte ihm die Stunden vollster Hingabe, erschloß ihm die Augenblicke unmittelbarster und verschwiegenster musikalischer Empfängnis und trieb in ihm die Frucht aus dem Quell ewiger voller Weihen, dem die Üppigkeit des Stromes unbegrenzter Schöpfung entsprang, gezeugt von den starken Gewalten, die sich zur Auswirkung neuen Lebens paarten.



Mit freundlicher Genehmigung des Verlags C. F. Peters, Leipzig

So bildete sich das Wesen Regers eigen und unabhängig von Anderen, wenn auch seine Liebe zu den großen Vorbildern nichts abschwächte. Gerade aber diese Liebe, die in seinem kindlichen Anschauungskreis und von überschwänglichen Gefühlen der Zuneigung geleitet, oft stärkste Anlehnungsbedürfnisse auslöste, machte ihn zum Manne für sich, machte ihn unabhängig als Erscheinung und frei von dem üblen Beigeschmacke des Nachahmers, des Epigonen.

Dazu verhilft ihm nicht wenig die Urwüchsigkeit seines Bauerntumes. In dieser rein äußerlich gewaltigen Gestalt lebte eine gewaltige Seele, die für ihre Aussprache Dimensionen bedurfte frei von kleinlicher Menschlichkeit. Seine ganze Natur verlangt nach dem „Viel", dem sich das Gute von selbst mischt.

So stellt sich auch seine Arbeit, die rein technische Bewältigung seines Werkes als überdimensioniert dar, auch hier der unbegrenzte Bogen, der ihn mit Mozart und Schubert vergleichbar macht. Rastlos schafft er, in gewaltigen Arbeitsstrichen kämpft er um die Vollendung, wie wenn er sein kurzes Erdenwallen in tiefster Seele geahnt hätte. Und als ihn der Tod jählings abrief, war der Berg seines Werkes hoch geschichtet, unfaßbar für Alle, die für die Intensität dieser Arbeitsleistung Sinn aufbrachten, und die unter der Fülle seines Werkes an Kostbarkeiten fanden, die um nichts den Perlen früherer Meister nachstanden.

Den Jubilar wollten wir feiern, ein Epitaph ist es ihm geworden, heute am Tage der fünfzigsten Wiederkehr seiner Geburt. Schmückten wir dieses mit den Gelöbnissen unserer Treue allein, so wäre es nur mehr ein Bekenntnis eigenen Glaubens und wir gäben ihm nicht genug an diesem Tage der Feier. Höher muß unser Gelöbnis klingen, denn das Werk des Meisters ist in seiner Wirkung noch nicht vollendet, lassen wir die Werbung dafür erlahmen, sichern wir ihm nicht

unbestrittene Stellung auf höchster Stufe. Wie auf der Oberfläche eines Sees die Reflexe des Lichtes sich spiegeln, so scheint die Lichtflut des Regerschen Werkes noch oberflächlich in die Herzen reflektiert. Es gärt aber aus den unergründlichen Tiefen herauf und die Mächte, die im Grunde noch schlummern, weckt der Sturm der Zeit. Dann erst wird Reger in der Reinheit seines Willens abgetrennt sein vom Kampfe der Parteien und umfassend seine Epoche umspannen.

Die Zeit ist nicht weit. Schon zur Stunde ist sie da und wir, die wir ihn lieben und verehren, sehen beglückt, daß die Saat reift und weiter aufgeht und daß das Werk Regers kräftig in die Zukunft hineinblüht. Möge diese starke Kraft, jetzt in Sonnengold rastlosen Aufstieges getaucht, mit stolzem Siegesmut schnell die letzten Stufen bis zu den höchsten Höhen der Menschheitsideale hinaufeilen, diese Gläubigkeit wollen wir mit ihm haben, dem sie sich wie eine schillernde Bordüre um alle Betrachtungen des Lebens schlang. Dahin soll unser Gelöbnis gehen, daß wir diese Tat vollenden helfen, die den Kuppelbau des Regerdomes krönen muß.

Über Max Regers Lebenswerk

Von Eugen Segnitz / Leipzig

Es gab eine Zeit, da war's gar nicht so einfach, sich zu Max Reger zu bekennen. Suchte man mit Eifer des Meisters Wesen zu erkennen und gab ihm ein Lobsprüchlein, so empfing man als Quittung von seinen Gegnern allerlei, natürlich anonyme Schreiben oder wurde von seinen intimeren Feinden in Fachzeitschriften gerupft und angeödet. Oft hab' ich hierüber gelacht, immer aber doch das für einen Kritiker und Journalisten gar nicht unangenehme Bewußtsein gehabt, zum mindesten gelesen und vielleicht auch beachtet zu werden.

Dies als Gruß und Vorspruch für unsere p. t. Leser von einem, der nach der Meinung anderer für Reger „zu sehr ins Zeug ging". Aber seither wuchs die Wertung für Regers Wesen und Wirksamkeit doch beträchtlich und der Prophet ist kein falscher gewesen.

Im Lager des musikalischen Absolutismus war Reger einfach der Mann; unter allen Umständen einer jener Begriffsbildner, wie sie nur von Zeit zu Zeit auftreten. Seine künstlerische Erscheinung verkörpert uns etwas geschichtlich Gewordenes. Sie wächst hervor aus dem Boden, der der Welt einen Bach, Beethoven und Brahms schenkte. In ihren Wurzeln zeigte sich diese Herkunft, aber im Weiterwachsen tritt schnell und sichtbar auch die stetig zunehmende Selbständigkeit hervor. So wurde Reger er selbst. Man versuche einmal, sich von den überkommenen Anschauungen über alles mit der musikalischen Diatonik in Zusammenhang Stehende einigermaßen frei und dagegen sich die Resultate der Chromatik zu eigen zu machen, und man wird Reger dann um vieles, und vielleicht auch schneller näher kommen. Zunächst eben in harmonischer Beziehung. Seine Modulationskunst ist die denkbar höchst entwickelte. Niemals versagend, fördert sie gänzlich neue Resultate zutage und macht oft genug staunen ob ihrer Kühnheit und Konsequenz. Unbeschadet seiner großen Vorgänger eröffnete Reger auch auf diesem Gebiete neue Perspektiven.

In den Maitagen des 1916. Jahres ging Max Reger heim. Trotz der mannigfaltigsten Hemmnisse hatte sich seine markante Persönlichkeit bereits bei Lebzeiten durchgesetzt. Gleich vielen seiner mitstrebenden Kunstgenossen sah sich Max Reger anfangs oft und stark durch Widerstände verschiedenster Art beengt und gehemmt, bis sein schöpferisches Wirken endlich doch durchdrang und er den Weg fand, der ihn zu Erfolgen und Ehren und Auszeichnungen führen sollte.

Ziemlich einfach gestaltete sich des Künstlers Lebenslauf. Als Sohn des Lehrers Josef Reger zu Brand in der bayrischen Oberpfalz geboren (19. März 1873), empfing er von seiner Mutter den ersten Musikunterricht. Der Vater wurde später Lehrer an der Präparandenanstalt in Weiden und machte den hochtalentierten Sohn schon sehr frühzeitig bekannt mit den Anfängen des kirchlichen Orgelspiels. Die Werke Johann Sebastian Bachs bildeten das Fundament für Regers musikalische Ausbildung. Bestimmt für den Lehrberuf, besuchte Reger erst die Elementar- und Realschule in Weiden und fand 1889 Aufnahme im Lehrerseminar daselbst. Verschiedene äußere Einflüsse, und gewiß nicht zuletzt der eigne Genius, sollten ihn jedoch auf eine andre Lebensbahn führen. Der Unterricht des Weidener Organisten Lindner und der mehrmalige Besuch der Festspiele in Bayreuth lenkten ihn zum Beruf des Musikers. Schon damals schrieb er mehrere, den Geist Wagnerscher Kunst verspüren lassende Werke für Orchester. Auf Hugo Riemanns Rat siedelte er 1890 nach Sondershausen über, um am dortigen Konservatorium speziell unter Riemanns Leitung Musik zu studieren. Im gleichen Jahre begleitete er seinen Lehrer nach Wiesbaden und ward hier

in der Folge am Fuchsschen Konservatorium Lehrer der Theorie sowie des Klavier- und Orgelspiels. Andauernde schwere Krankheit veranlaßte ihn jedoch, nach achtjähriger Tätigkeit nach Weiden zurückzukehren. Im Jahre 1898 wandte sich Reger nach München und bekleidete hier ein Lehramt an der Königlichen Akademie, 1907 folgte er dem Ruf als Universitätsmusikdirektor und Kompositionslehrer am Konservatorium in Leipzig. Darnach wirkte er, durch Titel und Orden ausgezeichnet, einige Jahre in Meiningen, dann noch als Universitätsmusikdirektor in Jena. Auf einer Kunstreise starb der Meister plötzlich am Herzschlag in Leipzig.

Mit Ausnahme der Oper war Reger auf allen Kompositionsgebieten tätig. Eifrigst angelegen sein ließ er sich die Pflege der Kammermusik. Zu erwähnen sind hier die vier, durchaus Bachs Vorbilde folgenden Sonaten für Solovioline, ferner die Sonaten für Cello, für Violine und Klavier, die gleich den beiden Klarinettensonaten und den beiden Streichquartetten des op. 54 streng polyphon gehalten sind. Dagegen ist das Klavierquintett op. 64 ein noch echterer Reger, darin sich Eigenart der melodischen Bildung und Sprache, des rhythmischen und modulatorischen Gepräges und des musikalischen Satzbaues klar kund gibt. Im D-Moll Streichquartett, im B-Dur Streichtrio und in der C-Dur Klavier-Violinsonate knüpft Reger unmittelbar an den letzten Beethoven an und bietet damit nach jenem und nach Brahms wohl das Bedeutendste innerhalb des Rahmens neuzeitlicher Kammermusik.

Selbst ein ausgezeichneter, überaus fein empfindender Pianist, wandte sich Reger insbesondere auch der Klaviermusik zu. Zuerst sind u. a. hier zu nennen die Variationen über ein Bachsches, sodann jene anderen über ein Beethovensches Thema. Bei Reger wird die Vorlage, das Thema, häufig zu dem Boden, daraus seine eignen Gedanken hervorwachsen. Ferner sprach sich der Künstler mit einer unverkennbaren Vorliebe im musikalischen Genrestück aus. Hierher gehören z. B. die Humoresken, Walzer und Scènes pittoresques. Viel Eigentümliches findet sich auch in den Silhouetten und Intermezzi. Leicht eingänglich sind dem Verständnis die Bunten Blätter, wogegen die (vierhändigen) Burlesken nach allen Seiten hin größere Aufgaben stellen. Auf rein technisches Gebiet begleiten wir Reger in seinen Spezialstudien für die linke Hand allein und in den Chopin-Studien. Sie gelten der virtuosen Ausbildung des Spielers, sind ungemein geistreich gearbeitet, bieten ausnahmslos sehr anziehende Probleme und nutzen die Eigenart und Leistungsfähigkeit des Klaviers bis zum Letzten aus.

Von weitgehendster Bedeutung sind Regers Orgelwerke, die in mehr als einer Hinsicht Neues bringen. Der Komponist knüpft in ihnen unmittelbar an Bach an, ist aber doch zugleich ein kühner Neuerer, führt vieles fort und gestaltet anderes weiter aus. Neu ist vor allem seine konzertante, vollgriffige Behandlungsweise der Orgel, neu die Polyphonie mit ihrer fast überreichen motivischen Arbeit wie auch ihren überraschenden harmonischen Kombinationen. Auch kultivierte Reger vornehmlich das Choralvorspiel und schuf in seinen Choralphantasien ausgezeichnete Vorbilder, zu deren Kennzeichen stark persönliche Empfindung und tiefe Stimmung gehören. Was auch die Orgelsonaten und Orgelmonologe charakterisiert. Regers Orgelwerke trugen dazu bei, die Ausdrucksmöglichkeit und Technik des Instruments einer neuen Vervollkommnungsphase entgegenzuführen und dem Spieler neue Aufgaben zu stellen.

Regers kirchliches Schaffen erstreckte sich auch auf die Chorkomposition. Hierher gehören die Sammlungen „Kompositionen für den katholischen Kirchengebrauch“ und „Der evangelische Kirchenchor“, ferner eine Reihe Gesänge aus dem 15. bis 17. Jahrhundert und der fünfstimmige Chor „Palmsonntagsmorgen“, die Choralkantaten für die Hauptfeste des evangelischen Kirchenjahres nebst dem 100. Psalm. Mit zahlreichen Gesängen trat Reger hervor für Männer- und gemischten Chor in vier- bis achtstimmigem Satze. In allen diesen Werken vereinigt sich Überlegenheit über alle Künste kontrapunktischer Stimmführung mit dem eingehenden Verständnis für die poetische Vorlage und die eigenartige klangliche Wirkung.

Auch die Lyrik bekundete Regersche Eigenart. Die überaus zahlreichen Lieder geben schon deshalb ein Bild von des Künstlers Entwicklung, weil sich ihre Entstehung auf seine gesamte Lebenszeit erstreckt. Bemerkenswert ist bei ihm besonders die Behandlung und ihr Verhältnis zum Pianoforte. Durchgehends sind beide selbständig gehalten und dienen mit ihrem gesamten Ausdrucksvermögen der Darstellung des dichterischen Stimmungsgehaltes. Der Harmoniker Reger kommt in allen seinen Liedern sehr in Betracht, und dieser Umstand erschwerte eine Zeitlang ihre weitere Verbreitung. In den meisten Fällen geht die Klavierstimme ihren eignen Weg und dient der charakteristischen und melodischen Ausgestaltung des Ganzen.

Auf einige Werke Regers sei zum Beschlusse noch hingewiesen. Je ein Konzert für Violine wie für Klavier mit Orchester fand viele Gegner. Unter seinen Orchesterwerken leiden die Sinfonietta und die G-Dur-Serenade an zu wenig lichtvoller Instrumentierung. Neueren Datums sind die Ballettsuite und die Suite nach Böcklin. Am wertvollsten jedoch erwiesen sich die Orchestervariationen über ein lustiges Thema Johann Adam

Hillers, die sich auszeichnen durch außerordentlich großen Reichtum an eigenen Gedanken und durch höchst geistreiche Orchestrierung.

Zweierlei, Regers Schaffen im Allgemeinen betreffend, kann nicht in Abrede gestellt werden. Unglaublich leicht fiel dem Künstler zu schreiben, so daß man im Hinblick auf die Zahl seiner Lebensjahre und seiner Werke beinahe von Überproduktion zu reden geneigt sein möchte. Ferner stand Reger unter dem Zwange des Willens zur Chromatik — wie solches einmal sein einstiger Lehrer Hugo Riemann richtig bezeichnet, daß Reger nämlich die letzten harmonischen Wagnisse und modulatorischen Willkürlichkeiten in einer Weise gern (und auch wohl bewußt) sich häufen ließ, die dem Hörer das Mitgehen sehr erschweren, wenn nicht manchmal unmöglich machen. Sein Bedeutendstes gab Reger immer dort, wo ihn die bestimmt umrissene Form gleichsam festhielt, wie solches im Choral, der Fuge und der Variation der Fall ist. Die Orchesterdichtung „Prolog zu einer Tragödie" bewies hinlänglich, die für Reger fast unabwendbare Gefahr, sich von jenen feststehenden Formen, die bei ihm natürlich niemals zu bloßem Formalismus wurden, doch einmal allzuweit zu entfernen.

Uns hat Max Reger viel gegeben. Auch da, wo wir ihm ab und zu nicht bedingungslos zustimmen konnten. Nach allem reichlich geführten Prinzipienstreit wird, wie ja immer geschehen, die Geschichte ihren Infallibilitätsnachweis erbringen und es wird sich dann klärlich dartun, was in Max Regers Schaffen und Wirken als bleibendes Element sich darstellt.

Max Regers Hausmusik für Klavier

Von Dr. Walter Niemann / Leipzig

Die Freunde der Regerschen Muse begnügen sich nun, wie es scheint, vorläufig zumeist noch damit, gern seine Werke zu hören; sie können sich aber noch nicht aufschwingen zur liebevollen Selbstbeschäftigung mit ihnen, zum andächtigen Sichversenken in sie in stillen Feierstunden. Die Werke sind zu schwer, heißt es, ihre Harmonik ist zu kühn, ihre Modulation zu gewagt, als daß ein gewöhnlicher Sterblicher sich selbsttätig mit ihnen zu befassen vermöchte. Daß diese Urteile in der Verallgemeinerung unwahr und übertrieben sind, soll die vorliegende Sammlung beweisen. Sie will dem ernsten Musikfreund einen gangbaren Weg zeigen, der, von leichter auszuführenden und leicht zu erfassenden Tonstücken ausgehend, zu den größeren Werken des Meisters führt."

So F. H. Schneider im Geleitwort zu der bereits früher*) von uns, gleichzeitig mit dem Max Reger-Klavieralbum (2 Bde., Schott), angezeigten Max Reger-Mappe zur ersten Einführung in des Meisters Werke (2 Bde., Bote & Bock). Der Weg zum Herzen, zur Seele eines großen Künstlers führt durch die Hausmusik. Erst das volle Verständnis der leichteren, „allgemeinverständlichen" Werke eines Meisters ermöglicht das der großen und „schweren" der Konzertmusik. So war es bei unsren großen Klassikern und Romantikern, so ist es in noch weit erhöhtem Maße bei unsern modernen Meistern, so vor allem bei dem angeblich für die Hausmusik als viel zu schwer nicht in Betracht kommenden Reger. Denn Regers Eigenart wird sich, wie die in manchem verwandte Brahmssche, ganz nur dem erschließen, der sie sich im stillen Kämmerlein erkämpft.

Der wehmütige Gedenktag, der 50. Geburtstag eines als Vierziger viel zu früh auf der Höhe des Lebens und Schaffens dahingerafften großen Künstlers verbietet auch hier alle Kritik im strengen Sinne, alle „historische Einstellung", die im lieben, überkritisch schulmeisterlichen Deutschland zumeist gleichbedeutend mit Verurteilung und Vernichtung ist. Er fordert aber alle Liebe, Bewunderung und Dankbarkeit für das Beste des reichen, fast allzu reichen und ungleichen Klavierschaffens unsres Meisters heraus; er regt dazu an, in ganz schlichter, auch dem Liebhaber lusterweckender Form einmal zu sagen, was von Regers Klaviermusik im besonderen für die Hausmusik sich eignet, und was ihm da am sichersten neue Freunde zu den alten werben kann.

Wenn man, um Regers Klaviermusik kennenzulernen, sich nun etwa gleich in seine Monumentalwerke, etwa die Bach- und Telemann-Variationen für ein Klavier, die Beethoven-Variationen, die Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere stürzen wollte, hieße das für die meisten einen Ikarusflug unternehmen! Wir machen es vernünftiger und fangen nach dem Studium jener beiden Sammel-Alben hübsch bescheiden mit den Vier Sonatinen op. 89 (Bote & Bock) an. Nur keine Angst vor trocknem, instruktiven Spielfutter! Es sind moderne, allerdings von den modernsten, im- und expressionistischen Sonatinen eines Busoni, Ravel, Casella, Bartók, Jemnitz u. a. durch ihre klassische Form von Grund aus verschiedene Sonatinen. In der Form klassisch, in Inhalt, Stil und Satz ganz Regerisch,

*) Im Augustheft 1922 unter „Anzeige von Musikalien" (Neuerscheinungen).

sind sie aus Sehnsucht nach der Blütezeit der Sonatinenkomposition, der klassischen, nachklassischen und Biedermeierzeit, geboren. Die zweite in D-Dur mit einem reizenden A-Dur-Scherzo führt uns nur erst vor Haydns Geburtshaus. Aber schon ihr sinniges Andantino beschwört gleich dem Schlußsatz der F-Dur-Sonatine mit moderner Stimmungsfeinheit das köstliche, gemütliche und gemütvolle alte Biedermeier. Ganz und gar romantischen Duftes voll ist die dritte in F-Dur; die vierte in A-Moll, gleich der ersten in E-Moll abermals mit einem kleinen Variationensatz, zeigt von allen vielleicht die wenigste Eingebung und die meiste Arbeit. Doch, welch' entzückende musikalische Goldschmiedekunst bergen alle diese vier kleinen Sonaten! Wie fein weiß Reger, hier mit einem faulen Murkybäßchen, dort mit ein paar altmodischen stereotypen musikalischen Redewendungen, wehmütig lächelnd die seelisch, künstlerisch und geistig so reiche Biedermeierzeit in ganz versteckter gutmütiger Ironie und schalkhafter Persiflage zu neuem Leben zu erwecken! Und immer sind es die kleinen Variationensätze, wo ihm das am reizendsten gelungen ist. Solche Sätzchen, wie die lieblichen, Mozarts Geist atmenden Andantinos dieser Sonatinen sind wahrhaft „klassische“ kleine moderne Nachblüten alter Sonatinenkunst. Im Charakter, viel weniger natürlich in der, sichtlich auch harmonisch-modulatorisch möglichste Schlichtheit anstrebenden Eigenart oder Persönlichkeit der Erfindung liegt der Wert dieser formal kristallklaren und mit echt Regerischen jähen Gefühlswechseln zwischen fröhlichem Schalk, versonnener Schwermut, urwüchsig-derbem bajuvarischem Humor und heiterster Frohlaune (Schlußsätze!) arbeitenden Sonatinen. Denn klassische Sonatinen, etwa in der Art klassizistischer Kopien, sind's — glücklicherweise — nicht geworden. Dazu ist Regers Phantasie zu sehr eingeengt durch die knappen Formen, dazu ist der harmonisch-modulatorische Reichtum auf so engem Raum zu bedeutend und zu modern abgewandelt. Daher diese Sonatinen denn kaum für die lernende, mehr aber für die reifere Jugend und ganz und gar für Erwachsene als rechte moderne „Kleine Sonaten“ in Frage kommen.

Die Variationensätzchen dieser Sonatinen leiten zwanglos zu Regers eigener Übertragung des reizenden Andante semplice mit Variationen aus der kleinen Serenade op. 77a für Flöte, Violine und Bratsche (Bote & Bock, mit nur einer Variation in der Reger-Mappe) hinüber, einem Urbild Regerscher Variierungskunst in kleinsten Maßen. Nicht nur die Besetzung, sondern auch der bei allem modernen Empfinden in die edle klassizistische Schönheitslinie gebannte Inhalt ruft die Erinnerung an die goldenen Zeiten solcher Kammermusiken aller möglichen Besetzungen, als Haydn, Dittersdorf, Mozart und der junge Beethoven die Divertimento-, Kassationen- und Serenadenliteratur bereicherten, wieder wach. Und ihrer Variationstechnik, die im Gegensatz zu der filigranartig „auflösenden“ und rhythmisch-metrisch zerteilenden des reifen Beethoven und aller Späteren bis Brahms steht und das durch die lieblichen figurativen Girlanden- und Arabeskenketten umrankte Thema überall deutlich durchschimmern läßt, unterwirft sich Reger im großen und kleinen, so tief im übrigen grade seine Kunst durch Bach, Beethoven und Brahms gegangen ist. Zudem ist diese kleine, liebenswürdig schwärmende und nur einmal, in der vierten Variation (Fis-Moll, Sostenuto), zart in Moll nachdunkelnde Kette von fünf ganz einfachen Variationen voll Mozartscher, in



Max Reger und seine Gattin

Aufnahme aus dem Jahre 1915

Regers harmonisches Prisma aufgefangener Süßigkeit und Anmut ein ausgezeichnetes Übungsstücklein in mehrstimmigen Spiel und in der ganz und gar nicht so leichten, feinkünstlerischen Wiedergabe eines außerordentlich fein im Detail durchgezeichneten, rhythmisch und metrisch vielbewegten und vielverästelten Satzes.

Schon das Hauptthema des ersten Satzes der E-Moll-Sonatine wies, obwohl leicht durchs Moll überschattet, deutlich auf die dritte Nummer seiner bekanntesten und auch schönsten Sammlung leichterer Charakterstücke für Klavier „Aus meinem Tagebuche" op. 82 (4 Hefte mit 35 Stücken, Bote & Bock) hin. Man hat Regers „Tagebuch" das Testament und Standwerk seiner Hausmusik für Klavier genannt. Inhaltlich trifft das wohl mit Recht zu, denn wir haben keine andere Sammlung kleiner und kleinerer lyrischer Stücke von Reger, in der sich seine Persönlichkeit so rein, so intim, so reich, mannigfaltig und fesselnd ausspräche, wie im „Tagebuch". Technisch nur mit Vorbehalt; denn so verhältnismäßig einfach wenigstens die langsamen Stücke — von den schnellen gar nicht zu reden! — aussehen, so schwer sind sie zuweilen, und so dringend verlangen auch sie schon einen gebildeten und intelligenten „Regerspieler", der mit Regers ganz und gar eignem Stil im Klaviersatz, in Harmonik und Modulation bereits wohlvertraut ist und sich, gleich dem wundervollen Klavierpoeten Reger, aufs feinste auf die schwere Kunst musikalischer Licht- und Schattenwirkung, behutsamster Übergänge und Vermittlungen, reichster dynamischer und apogischer Seelenäußerungen versteht. Vieles aus den „Tagebüchern" ist denn auch mit Recht schon früh in den Konzertsaal gedrungen. Wie stets bei Reger, bergen die in schmerzlichem Sinnen dahinträumenden und dann wieder plötzlich mit jäh hervorbrechender Leidenschaft dahinbrausenden Nummern einerseits, die derb-urwüchsigen oder humoristischen Tanzstücke, Capriccios, Humoresken und Scherzi andrerseits das Eigenste und Bedeutendste. So wenig nun aus einer Detailanalyse bei einem so „absoluten" Meister wie Reger etwas herauskommt, so willkommen mag es manchem sein, wenn ich wenigstens auf die allerschönsten dieser im ganzen 35 Stücke den Finger lege. Das wären nach meinem unmaßgeblichen Geschmack im ersten, bekanntesten Heft Nr. 4 (Alla Tarantella), die reizende, auch einzeln erschienene E-Dur-Gavotte mit Musette Nr. 5, die ruhevolle, von zarten Girlanden umrankte „Romanze" Nr. 6 in F-Dur, die liebenswürdig und naiv schwärmende Nr. 10 (E-Dur) in ganz knapper dreiteiliger Liedform; im zweiten, klanglich und pianistisch vielleicht schönsten Heft die anmutig bewegte Nr. 5 (D-Dur), ein echtes Regersches „Intermezzo", die sanft klagende Bächlein"-Studie der Nr. 6 (E-Moll), die schmerzlich sinnende und im Mittelteil leidenschaftlich ausbrechende Nr. 7 (H-Moll), während sich Nr. 9 (A-Dur) als die erste der drei Regerschen „Paraphrasen" der Chopinschen Berceuse schüchtern zu erkennen gibt; im dritten Heft die muntere Gavotte Nr. 3 (G-Dur), ein weit schwächerer Ableger der obengenannten, die wie im matten Perlmutterglanz erschimmernde und im trüben Sinnen ganz nach innen gewandte, wunderschöne und ganz und gar Regersche „Romanze" Nr. 4 (D-Moll) und die abschließende, launige „Humoreske" Nr. 6 (E-Moll); im vierten Heft das „Bachisch" klare und knappe, elegische Präludium und Fuge Nr. 1 in Fis-Moll, die Brahmisch wie mit Silberfäden feingesponnene „Arabeske" in F-Dur (Nr. 4) und die den Beschluß machende neckische „Humoreske" in C-Dur (Nr. 7).

Keine Sammlung von Klavierstücken Regers bietet eine so gute und interessante Übersicht über den inneren Entwicklungsgang des gereiften Meisters, wie die vier Bände seines „Tagebuches". Das alles, namentlich die beiden, nach längerer Pause erst 1911—12 veröffentlichten letzten Bände, ist echter und persönlicher Reger, aber man sieht doch immer noch die stärksten Grundwurzeln seiner durchaus zeichnerisch-architektonischen Kunst in ihnen deutlich bloßgelegt. Bach-Beethoven-Brahms. Daneben Schumann und Mendelssohn mit Kirchner, Henselt, Chopin und Grieg. Dies alles in den „Tagebüchern" ist Hausmusik; aber Hausmusik, die, wie schon gesagt, einen technisch fertigen intelligenten, geistigen Spieler voraussetzt, der mit Regers eignem Satz und Stil, mit seiner ganz eignen Harmonik, Modulation und delikaten Stimmenführung längst gründlich vertraut, der — kurz gesagt — bereits ein „Regerspieler" im besonderen ist. Alles Dinge, deren selbstverständlicher Besitz für die gleichfalls zum eisernen Bestand Regerscher Hausmusik für Klavier gehörenden sechs Präludien und Fugen op. 99 (2 Hefte Bote & Bock) noch weit unumgänglicher ist. Unter den Präludien finden sich wohl einige prächtige und nicht übermäßig schwere Nummern; die Fugen freilich (am Schluß eine Doppelfuge) setzen die völlige Beherrschung von Seb. Bachs, in der Schwierigkeit ungefähr gleichem „Wohltemperierten Klavier" voraus, ohne allerdings trotz aller hohen polyphonen Kunst inhaltlich damit einen auch nur schwachen Vergleich auszuhalten oder zu Regers bedeutenden Werken zu zählen.

Reger ist schon in seinen jüngeren Jahren als Hugo Riemanns Schüler besonders tief durch Brahms gegangen. Aber der geniale Sturm und Drang, der in den meisten bewegten Stücken seiner frühen und früheren Schaffensperioden braust und tobt, der schwere, massive und dickflüssige, Brahmssche Eigenheiten Regerisch umbildende, oft schwülstige und überladene Klaviersatz dieser etwa bis

in die fünfziger Opuszahlen reichenden Werke macht gerade eine Auswahl nach dem Gesichtspunkt einer allgemeiner zugänglichen Hausmusik ungemein schwer. Das Meiste all dieser, ursprünglich zumeist im Aiblschen Verlag in München erschienenen Werke (jetzt Universal-Edition = U. E.) kommt für die Hausmusik im engeren Sinne als technisch meist sehr schwer überhaupt nicht in Frage. Aber man findet doch auch selbst unter ihren Stücken einzelne Nummern, die auch bescheidener „hausmusikalischer" Technik immerhin noch zugänglich sind. Aus der außerordentlich großen Zahl dieser Werke möchte ich in diesem Sinne besonders auf die sehr schönen auch in den Konzertsaal gedrungenen „Silhouetten" op. 53, die Humoresken op. 20, die im Original vierhändigen Walzer op. 22, die stark Brahmischen Charakterstücke op. 32, die tragisch-pathetischen und teilweise Wagnerisch gefärbten Intermezzi op. 45 (alles U.-E.), die Charakter- und Phantasiestücke op. 24 und 26 (Rob. Forberg), die vierhändigen Pièces pittoresques (U.-E.) op. 34 hinweisen. Leichter wird die hausmusikalische Auswahl aus diesen Werken dieses frühen und mittleren Reger, wenn wir uns streng auf die kleinen Formen beschränken. In diesem Sinne, freilich durchaus nicht immer technisch, sind davon die hübschen Bunten Blätter op. 36 (2 Hefte), die zehn kleinen Vortragsstücke op. 44 echte und in den langsamen Stücken auch bequem spielbare Hausmusik. Andres in kleiner und kleinster Form von echt hausmusikalischer Prägung ist oft an ganz entlegenen Stellen versteckt; so die fünf Hefte mit neun Regerschen Klavierstücken op. 79 in der Sammlung „Fürs Haus" (Hermann Beyer & Söhne, Langensalza), so die zwölf „Blätter und Blüten" (Paul Zschocher, Leipzig) vom Jahre 1910, die acht „Episoden" (Bote & Bock) op. 115 und die zwölf „Träume am Kamin" (Simrock).

In der Sammlung „Fürs Haus" wird wohl jeder wenigstens in den ruhigeren Stücken etwas auch bescheidener Technik Zugängliches, Passendes und Schönes finden. So im ersten Heft die F-Dur-Romanze mit ihren feinsinnigen Variierungen des Hauptthemas, im zweiten die zarte, ein Mendelssohnsches Lied ohne Worte in Regers Art nachzeichnende Melodie, im dritten wieder die Romanze, im vierten die elegische und außerordentlich fein im Detail ausgeführte Melodie mit ihrem rührenden D-Dur-Sonnenblick am Schlusse.

Ich stelle die „Blätter und Blüten", die „Episoden" und die „Träume am Kamin" als zeitlich nur durch wenige Jahre von einander geschiedene „letzte Reger" zusammen. Als echteste und harmonisch wohl absichtlich und überraschend „einfache" Hausmusik die der „Blätter und Blüten", als schwieriger die „Episoden", als echtesten späten Reger die „Träume am Kamin". Die zwölf kleinen „Blätter und Blüten" tragen noch die Titel der romantischen und nachromantischen Hausmusik eines Schubert, Schumann, Mendelssohn, Heller, Kirchner, Scholtz u. a.: Albumblatt, Humoreske, Frühlingslied, Elegie, Jagdstück, Melodie, Moment musical, Romanze, Scherzino, Gigue. Die „Episoden" und „Träume am Kamin" verzichten auf alle Titel und numerieren einfach von eins an weiter. Dementsprechend ist der Inhalt.

Die „Blätter und Blüten" halten sich streng im nachromantischen Rahmen des Gefälligen, Sinnigen, Neckischen, des Liebenswürdigen, Anmutigen, Graziösen und geben selbst dem noch wenig an Reger Gewöhnten technisch und harmonisch im ganzen keine schwereren Rätsel auf. Es sind kleine entzückende Perlen in diesem, mit Regers Bild geschmückten Heft versteckt, wie das in die zarteste nordische Romantik des frühen Grieg getauchte, schwärmerisch bewegte G-Dur-„Albumblatt", wie die graziöse und sinnige Es-Dur-„Melodie", wie die neckischen, feingewebten und echt Regerschen Kobold-, Poltergeist- und Wichtelmännchen-Stückchen („Gigue", „Jagdstück", „Scherzino") oder die dunkelgetönte und weichbeseelte kleine B-Dur-„Romanze" u. a., Stücklein, die trotz ihrer ein wenig versteckten Quelle längst ohne weiteres ins deutsche Haus gedrungen wären, wenn es noch eine gute deutsche Hausmusik gäbe . . .

Die „Episoden" (1905) verraten schon in ihrem Untertitel „Klavierstücke für große und kleine Leute", daß sie als Haus- und zugleich als Jugendmusik gewertet sein wollen. Mit der Jugendmusik freilich ist's so eine Sache: ich möchte mal die lieben Kleinen sehen, die solche modernen lyrischen Stücke bewältigten . . . Neues zum Bilde des reifen Meisters aus der „Tagebuch"-Zeit bringen sie nicht hinzu. Wieder segnen Schumann, Mendelssohn, Chopin, Grieg, Brahms diese intimen Klavierpoesien. Wieder steht das Persönlichste und Regerischeste in den langsam getragenen romanzenartigen Nummern (2 G-Moll, 4 D-Dur; 5 E-Dur) einerseits, und in den kleinen Humoresken, Capriccios und Scherzis (6—8) andrerseits. Der jene zumeist im ersten, diese sämtlich im zweiten Heft stehen, so ergibt sich ein sehr fröhlicher, neckischer und sprühend lebensfreudiger Abschluß des anfangs so überraschend weltschmerzlich trüb und grau in grau einsetzenden Werkchens. Ja, Stücklein wie das wie Champagner prickelnde kleine Elfen-, Wichtelmännchen- und Kobold-Scherzo der Nr. 7 (D-Moll) bedeuten selbst im Rahmen des altbekannten Regerschen Scherzotyps kleiner Form eine nicht mehr zu überbietende virtuose Glanzleistung!

Die „Träume am Kamin" dagegen verlangen denn doch schon einen ganzen „Regerspieler",

der sich auf die feinsten seelischen und klanglichen Regerschen Licht- und Schattenwirkungen, auf die Regersche Kunst subtilster Übergänge und feiner figurativer Variierungen eines Themas oder Motivs von Grund auf versteht. Inhaltlich umschreiben diese „Träume am Kamin“ etwa den „letzten Brahms“ der op. 116—119 für Klavier: herbstlich schwermütige und schwerblütige, weltabgewandte Träumereien und Lebensklagen des naturnotwendig ewig einsamen und von der Mitwelt unverstandenen großen Künstlers. Die bedeutendsten und schönsten, die langsamen Stücke dieses Heftes wurzeln daher und sogar auch in Satz und Stil in jenem herbstlich resignierten Brahms der letzten Intermezzi. Überall, wo Larghetto (Nr. 1 B-Dur und Nr. 9 Es-Dur), Molto Adagio (Nr. 3 A-Dur), Molto sostenuto (Nr. 7 D-Dur) darübersteht, wogt schwer und dunkel der tiefe und breite Regersche Gefühlsstrom in vollster Ursprünglichkeit; überall, wo der Meister ein Con moto (Nr. 2 Es-Dur) oder Andantino (Nr. 11 G-Moll) vorschreibt, hellt sich der nachtschwarze Himmel zur sanft verschleierten, sinnigen, doch immer noch leise schmerzlich bewegten Stimmung Brahmsscher Intermezzi auf; überall, wo es aufgeregt, lustig und schnell hergeht, wiederholt er sich nach früheren Mustern (Gavotte Nr. 4, Humoreske Nr. 10) oder lehnt er sich an fremde Muster, z. B. deutlich, allzu deutlich an Chopin — man vergleiche etwa die zweistimmige Nr. 6 mit Chopins Etude op. 10 Nr. 7 oder gar die Larghetto-Studie über einen Basso ostinato der Nr. 12 mit Chopins, hier mit kaum wesentlichen Änderungen nach D-Dur transponierter Berceuse! — an. Die Harmonik der „Träume“ schillert mehr in den bekannten reichen, allzu reichen und bunten Farben des mittleren, als in den stark vereinfachten des letzten Reger, daher in diesem Werke von einer Hausmusik nur im übertragenen Sinn der „Musik fürs Haus“, aber für das feingebildete Haus eines längst mit Regers Eigenart vertrauten und feinfühligen „Regerspielers“ die Rede sein kann.

Aber — und das ist ein sehr bedenkliches „aber“, denn ich sehe schon im voraus die schwer entmutigten Gesichter und höre die resignierte Klage: „viel zu schwer für mich“ — Hausmusik im eigentlichen Sinn ist das alles in der Hauptsache doch nur in seiner kleinen und kleinsten Form, in seiner oft hausmusikalisch intimen Durcharbeitung. In Stil, Satz und Technik dagegen wird Vieles davon dem Durchschnittsspieler immer unerreichbar bleiben. Hier erhebt sich nun die Frage: was ist die leichteste Regersche Hausmusik? Die Antwort geben die beiden, schon zu Anfang erwähnten Sammelbände: Schotts Reger-Klavier-Album und Bote & Bocks Reger-Mappe. Das Album ist die leichteste Regersche Klaviermusik überhaupt und bringt nur Originale des ganz frühen Reger (Sieben Walzer op. 11, Lose Blätter op. 13, Aus der Jugendzeit op. 17, Improvisationen op. 18, Aquarellen op. 25), die Mappe leider viel mehr Bearbeitungen als teilweise durch Verkürzungen arg verstümmelte Originale, aber in sehr geschickter, leicht spielbarer und populärer Auswahl und Form. So greift Anfang und Schluß dieser kleinen Studie zusammen. Denn diese beiden Reger-Alben bilden die leichteste Vorstufe zu aller Regerschen Hausmusik für Klavier, und sie strahlen zusammen Regers Bild im kleinsten Brennspiegel zurück; den ersten Reger der Klaviermusik im Klavieralbum, dem späteren und letzten der Instrumental- und Vokalmusik in Original und Bearbeitung in der Mappe. Ehrlich überrascht wird man vom Schott-Album sein: so im engsten Sinn „leichte“ und kreuzvergnügte, so aller Schwere und Gelehrsamkeit weit aus dem Wege gehende, so „unbedeutende“ und „unpersönliche“ Klaviermusik hat man wohl selbst vom ersten Reger nicht erwartet! Dieses Album ist wirklich ein großes Verdienst, denn es rettete den allerersten, unbeschwert frischen und frohen Reger, der bereits vollständig verschüttet und vergessen war, unsrer Hausmusik! Welchen behaglichen Beethoven-Schubertschen Alt-Wiener Ländlerton schlagen die voller Schalk steckenden kleinen Walzer aus op. 11 an, welch' Kirchnerschen Miniaturgeistes sind die lieblichen Improvisationen voll, aus deren Fünfter (C-Moll) dann plötzlich der Brahmsisch und pathetisch gepanzerte frühe Reger herausspringt; wie edel sind die elegischen Canzonetten, Abendgesänge und Romanzen mit ihrer Riemannisch feinen Phrasierung Schumann nachgesungen, wie lustig und Regerisch kichert, tappt und stolpert es schon in den Capricen und Humoresken, in wie engem Kreise dreht sich der, Griegs gelegentliche liebenswürdige „Manier“ noch liebenswürdiger persiflierende „Nordische Tanz“, als ein wie guter und spaßhafter Onkel gibt sich der strenge Meister in den kindlich-harmlosen Stücklein „Aus der Jugendzeit“! Halten wir nun die Reger-Mappe ergänzend daneben, die gewissermaßen aus dem ungeheuren Reger-Pudding die süßesten Rosinen herausstibitzt und die bekanntesten „Schlichten Weisen“ so wenig vergißt, wie die eingänglichsten Kammermusiksätze oder ein paar Orgel- und Orchesterstücke, so haben wir ein paar Hefte Regerscher Hausmusik, die zum guten Teil auch der bescheidene Liebhaber spielen kann. Mit gutem Grund hab' ich daher diese Sammelbände an den Anfang und Schluß dieser kleinen anspruchslosen und mit voller Absicht „unkritischen“ Studie gestellt: sie sind der Anfang als Vorstufe und das Ende als zusammenfassender Überblick über Max Regers Hausmusik für Klavier.

Zur neueren Reger-Literatur

Von Dr. Max Unger / Leipzig

Es ist nur natürlich, daß die ersten Biographen bekannter Persönlichkeiten aus deren Lebenskreisen hervorgehen, und die Kunstgeschichtsschreibung kann sich gar nicht genug mitteilsame Freunde, Verwandte, Bekannte und Schüler eines Meisters wünschen, die ihre Erlebnisse und Erfahrungen mit ihm schriftlich niederlegen. Von (sicher willkommenen) Einzelheiten über sein äußeres Leben abgesehen, wird besonders eine Schilderung der künstlerischen Persönlichkeit (Anlagen, deren Entwickelung und Ausbildung, Schaffensweise usw.) mit Aufmerksamkeit und Dank verfolgt werden. Wie wenig aber im allgemeinen die nähere Umgebung schaffender Künstler für eine vorurteilsfreie ästhetisch-kritische Analyse seines Werkes geeignet ist, zeigt — das muß leider hier im voraus festgestellt werden — die Literatur, die über Max Reger seit seinem Tode entstanden ist, in besonders augenfälliger Weise; eine Literatur übrigens, mit der es — aus hier nicht näher zu erörternden Gründen — zahlenmäßig keine über einen anderen zeitgenössischen deutschen Tonmeister, selbst über den größeren Richard Strauß nicht, aufnehmen kann. Kritiklosigkeit hat Goethe unter jener „warmen Parteinahme", die er von einem Biographen für die von ihm geschilderte Persönlichkeit fordert, gewiß nicht verstanden. Und ein Beethoven hat einmal ausdrücklich geäußert, sein künftiger Biograph möge streng an der Wahrheit festhalten, nichts zu seinen Gunsten beschönigen. (Bekanntlich fand Beethoven diesen Mann — von den kleineren Beiträgen etwa eines Wegeler, Ries und Breuning abgesehen — erst in dem Amerikaner A. W. Thayer.)

An der Spitze dieser Besprechungen von einer in gewisser Hinsicht erfreulicheren Erscheinung der Regerliteratur: Adalbert Lindners Buch „Max Reger, ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens" (J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart, 1922) nimmt deshalb eine Sonderstellung ein, weil sein Verfasser der erste Musiklehrer des Tonsetzers war; es ist wohl in der Musikgeschichte der erste Fall überhaupt, daß ein Lehrer ein Werk über einen früh verstorbenen namhaften Schüler verfaßt hat. Man wird von diesem Denkmal eines schlichten Volksschullehrers weder etwas musikalisch Tiefschürfendes, noch auch nur rein literarisch zu Bewertendes erwarten, wird der rührenden Naivetät und dem berechtigten Stolze gegenüber — beides im besten Sinne gedacht — das nötige Verständnis aufbringen, sich aber wesentlich an die höchst dankenswerten Einzelheiten über Kindheit, Jünglings- und erste Mannesjahre und an die Aufschlüsse über die Entstehung der ersten Hälfte von Regers Gesamtwerke halten. In dieser Hinsicht besitzt das Buch (das mit vielen Bildern und Notenbeispielen versehen ist) dokumentarischen Wert.

Von den abgeschlossenen Lebensbeschreibungen in Buchform scheint mir die von Karl Hasse am bemerkenswertesten; sie ist, schönstens ausgestattet, in der von Richard Strauß begründeten und von Arthur Seidl fortgesetzten Sammlung „Die Musik" im Verlage von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann, Leipzig) erschienen. Zwar erscheinen hier Mann und Werk auch schon in allzu rosigem Lichte geschildert, und der Versuch, die Musik Regers (die Hasse vorwiegend behandelt) in Beziehung zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen zu setzen, verträgt zwar mancherorts, so wie sie unternommen ist, kräftigen Widerspruch, aber die Betrachtungsweise, die bei aller einseitigen Einstellung vielseitig genannt werden muß, fesselt dennoch genügend, auch vermag der Verfasser dem Gesamtbilde manchen authentischen Einzelzug einzuverleiben. Hier nur ein paar Ergänzungen und Verbesserungen zu Hasses Buch: Der Zweifel daran, daß Reger die Lehre Riemanns überhaupt völlig in sich aufgenommen habe, ist unberechtigt; Riemann erzählte selbst einmal, Reger habe, als er bei ihm in Sondershausen als Schüler eingetreten sei, sein ganzes Theoriesystem schon am Schnürchen gehabt. Nach der bekannten öffentlichen Absage an Riemann hat sich der Tonsetzer dem Musikhistoriker übrigens — was wohl überhaupt noch nicht bekannt geworden ist — noch einmal schriftlich genähert, und zwar zu dessen 60. Geburtstage (1909) mit einem herzlichen Glückwunschbriefe. Endlich sei darauf hingewiesen, daß Hasses Schilderung von Regers Wirksamkeit und baldigem Rücktritt als Leipziger Universitätsmusikdirektor in starkem Gegensatz zu der Darstellung steht, die in der Festschrift zum 100jährigen Jubiläum der Pauliner (1922) gegeben ist. — Es ist an sich sehr verdienstlich, daß dem Buche Hasses die wenigen Aufsätze, die Reger je veröffentlicht hat, angefügt sind. Sie bestätigen von neuem, daß man es bei ihm mit einer wirklichen geistigen Persönlichkeit nicht zu tun hat.

Hermann Poppens Büchlein über Reger (in Breitkopf & Härtels kleinen Musikerbiographien erschienen) macht der trotz allem lebensvolleren Arbeit Hasses gegenüber einen an glatter Oberfläche bleibenden Eindruck. Hier und da wird wohl — wie um den kritischen Standpunkt zu wahren — ein sanfter Einwand gewagt. Ein Verzeichnis der Werke ist als Anhang gegeben. Im ganzen ein Büchlein, das als volkstümliche Darstellung hingehen mag, aber als moderne Doktorarbeit, die es eigentlich gewesen ist, m. E. selbst für eine kleine Universität recht leicht wiegt.

Recht unterhaltsam plaudert mein Namensvetter, der Regerschüler Hermann Unger, über seinen Lehrer in der „Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens" drauflos, die 1921 als zweites Bändchen der von H. W. v. Waltershausen im Dreimaskenverlag (München) herausgegebenen Sammlung „Zeitgenössische Komponisten" veröffentlicht worden ist. Das Leben Regers wird nur kurz gestreift; die Ausführungen über das Schaffen, die freilich wieder reichlich blind gegen die schwachen Seiten erscheinen, sind denkbar knapp gehalten, am liebevollsten die Kapitel über den Menschen Reger und sein Verhältnis zu seiner Zeit behandelt. Freilich auch hier diktiert so viel Liebe, daß die menschlichen Schwächen des Tonsetzers, die nicht wegzuleugnen gehen, fast als Tugenden erscheinen.

Ein paar Bekenntnisse Regers, die S. 58 wiedergegeben sind, wollen wir uns vor allem merken: „Vermißte er an Hugo Wolfs Werken das souveräne Können, so an Straußens Opern die natürliche Einfachheit, an Griegs Miniaturen die große Linie." Ich meine, was

ihm anderen Tonsetzern von Bedeutung gegenüber recht war, wird einer sachlichen Kritik ihm selbst gegenüber billig sein. Und wer wollte es wagen, Kritiker vom Range der Louis, Niemann, Göhler, Heuß, Krebs, Bekker, Leopold Schmidt usw.. die sich über das Schaffen Regers oder über einen Teil davon absprechende Urteile erlaubt haben, der Befangenheit oder Urteilsunfähigkeit zu zeihen?

Zum anderen Teil der Kritik gehört Eugen Segnitz, der einen knappen Abriß von Regers Leben und eine Analyse der Hauptwerke im Historia-Verlag (Paul Schraepler) in Leipzig veröffentlicht hat. Segnitz war überhaupt einer der Pressevertreter, die ihm den Weg zu ebnen geholfen haben. Also darf man auch bei diesen Ausführungen in Buchform vorwiegend zustimmende Urteile über das Schaffen Regers erwarten. Es ist so; aber der Kritiker Segnitz steht ihm doch nicht völlig kritiklos gegenüber, und es freut mich, dies gerade an seiner Beurteilung des meiner Ansicht nach „schlimmsten" Werkes, des schrecklich aufgeblasenen „Sinfonischen Prologes zu einer Tragödie", feststellen zu können. In den Lebensdaten wird der Verfasser bei einer künftigen zweiten Auflage hier und da verbessernd eingreifen müssen.

Zum Schlusse ein paar Worte über eine „Sammlung von Studien aus dem Kreise der persönlichen Schüler", die Richard Würz im Verlage von Otto Halbreiter in München herausgibt. Mir liegen die ersten beiden Hefte vor: „Regers Harmonik" von Hermann Grabner und „Regers Persönlichkeit", in deren Schilderung sich Richard Würz (Der Lebensgang), Josef Haas (Reger als Lehrer) und Hermann Unger (Reger als Mensch) teilen. Grabners Schrift gehört zu den kritiklosesten der ganzen Regerliteratur. Symptomatisch, daß die Vorrede mit einer Lobeshymne gerade auf den „Symphonischen Prolog" beginnt. Im übrigen wird die Schaffensweise Regers auf Grund einiger (wesentlich an Hugo Riemanns Erkenntnisse sich anlehnender) „Gesetze", wonach Reger selbst seinen Unterricht gehandhabt haben soll, analytisch zu erklären versucht. Endzweck soll dabei sein, dem Leser das Verständnis für die Werke zu erschließen, damit er imstande sei, „die wahren Schönheiten in allen Einzelheiten zu würdigen". Daß es bei Reger mit der Harmonik und der Modulation fast durchgängig rein verstandesmäßig stimmt, wissen wir; eine andere Sache ist, ob er häufig nicht gegen höhere Gesetze — die Architektonik im großen, die charakteristische Erfindung und Verarbeitung des Thematischen u. a. — verstoßen habe. Über den Inhalt des im ganzen anziehenderen zweiten Heftes braucht nicht viel gesagt zu werden: Daß Würz zu einer Lebensbeschreibung anscheinend nicht viel Eigenes beiträgt — am meisten vielleicht bei Darstellung der Münchener Zeit —, braucht einer solchen „Studie" nicht verübelt zu werden; er hat sich jedenfalls fleißig um die bisherige Regerliteratur — die Zeitschriftenaufsätze eingeschlossen — gekümmert. Die Studie von Haas ist ein kurzer Dank des bekanntesten Schülers gegen seinen Lehrer; Hermann Ungers freudige Schilderungsart entspricht seiner schon angeführten ausführlicheren Darstellung. Bis zu diesem Hefte ist von einer eigentlich „kritischen Einstellung" noch nicht die Rede. Es sei aber immerhin bemerkt, daß Würz im Vorwort eine solche bei Anführung der Studie Hugo Holles über Regers Chorwerke besonders betonend verheißt. Diese liegt mir indes noch nicht vor. — Hoffen wir also, daß uns die notwendige kritische Gesamtdarstellung über das Leben und die Werke Regers bald beschert wird.

Aus dem Leipziger Musikleben
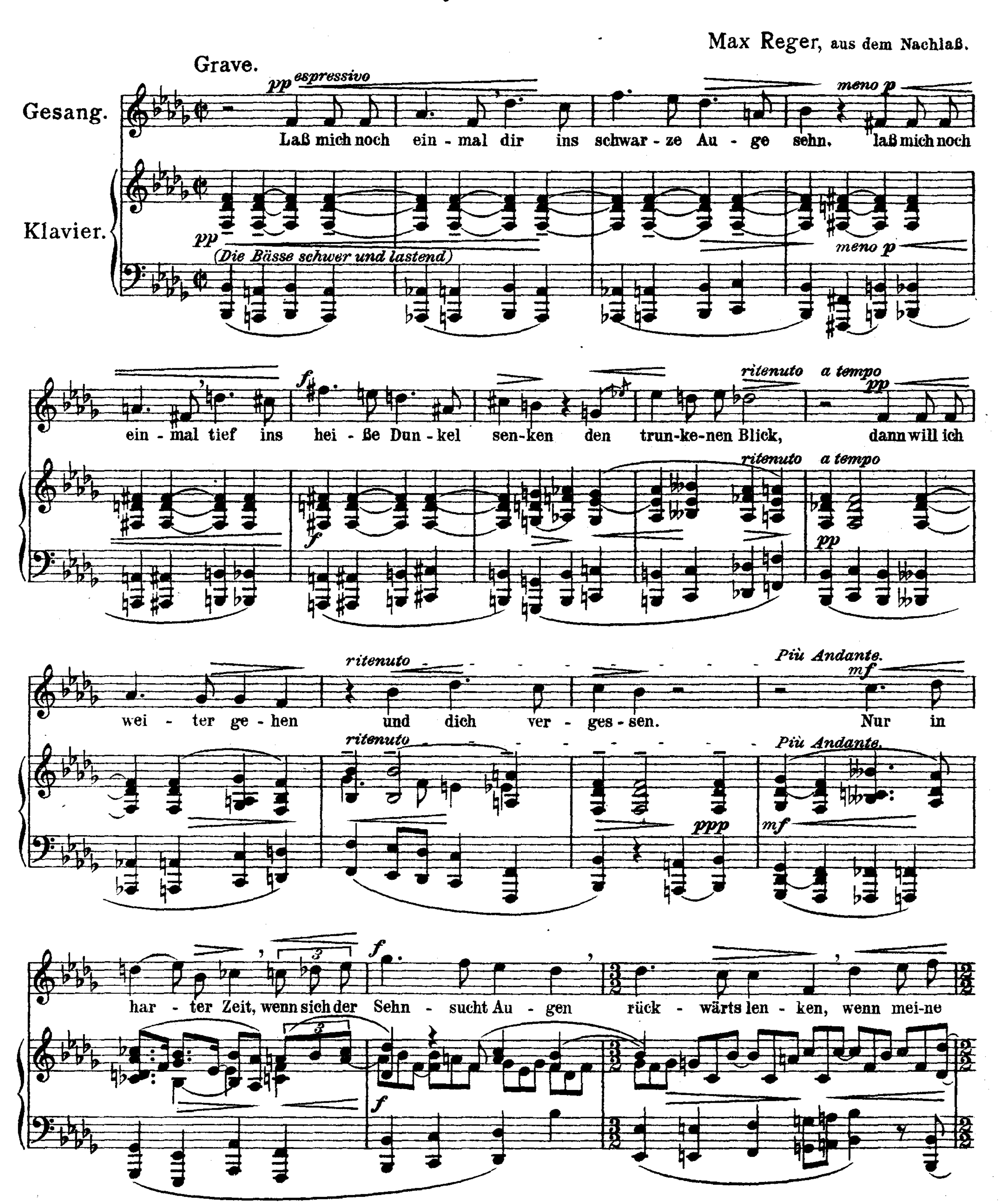
VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Unser städtisches Theater hat uns bereits wieder eine neue Oper beschert, dieses Mal eine solche von immerhin besonderer Art, eine Oper, die zwar in ihrem öffentlichen Erfolg eine Niete sein dürfte, stilistisch und der Tendenz nach aber unbedingt eine Würdigung nötig macht, die „Judith" von Max Ettinger. In ihr kommt ein Streben unsrer Zeit auf dem Gebiet der Oper zu deutlichstem Ausdruck, nämlich das Drama oder doch das Wort in der Oper zu möglichst reiner Geltung zu bringen. Zu diesem Zweck hat sich der Komponist zunächst ein wertvolles Theaterdrama herangeholt, die Hebbelsche Judith, die er zwar auf etwa ein Drittel gekürzt, im Wortlaut aber unangetastet gelassen hat. Über dieses bekannte Verfahren dürfte allerdings ein besonderer Hebbel-Verehrer entweder lachen oder fluchen, immerhin kann gesagt werden, daß die Haupthandlung klar in Erscheinung tritt, wenn natürlich auch die feinere psychologische Motivierung darunter leidet. Ettingers Bestreben geht nun dahin, das Wort derart deutlich zum Verständnis zu bringen, daß man absolut jedes versteht, und zwar in einem Maße, wie man es überhaupt kaum jemals in der Oper antrifft. Er erreicht dies durch einen Deklamationsstil, der sehr weit von der Sprache sich nicht entfernt. Zweitens hält er im Orchester — wenige Stellen abgesehen — vollständig zurück, er gibt nur eine leichte Untermalung, um der Deutlichkeit der Singstimme ja nicht schädigend entgegenzutreten. Nirgends also eine Orchesterüberschwemmung, immer regiert sozusagen das nackte Wort. Die schwache Wirkung der Oper zeigte, daß die sehr säuberliche Rechnung nicht aufgeht, und in der Art, wie Ettinger diese anlegte, wird sie niemals aufgehen, so sympathisch das Verfahren als solches ist. Die Sache ist die, daß ein Halbes plus ein Halbes in der Kunst, aller Mathematik zu fröhlichem Trotz, niemals ein Ganzes gibt, sondern ein Halbes bleibt. Etwas Halbes gibt nämlich Ettinger sowohl in der Singstimme wie im Orchester, wie es bei jedem System immer darauf ankommt, wer hinter ihm steht. Was die Singstimme betrifft, so besitzt Ettinger weder das geistige noch musikalische Vermögen, um — es sei auf einen schon früher gebrauchten Ausdruck hingewiesen — zu einer volldramatischen Gesangsstimme zu gelangen. Es ließe sich unschwer praktisch erproben, daß ein einigermaßen guter Schauspieler aus den Worten Hebbels weit mehr herauszuholen vermag als Ettinger, trotz mancher melodisch hübsch gefaßten Stelle, und wenn man Musikdramatiker sein will, seine Sache also wirklich auf das Drama stellt, so muß man zunächst einmal der dichterischen Vorlage wenigstens einigermaßen geistig gewachsen, dann aber auch ein derartiger Musiker sein, um das geistig Erfaßte mit den Mitteln der Tonkunst geben zu können. Die erste Forderung ist individuell, obwohl auch die Fähigkeit, dramatisch zu denken, gebildet werden kann, die zweite Forderung hängt aber sehr davon ab, was man im

Z. f. M.
Beilage 37.
Heft 6, 1923.
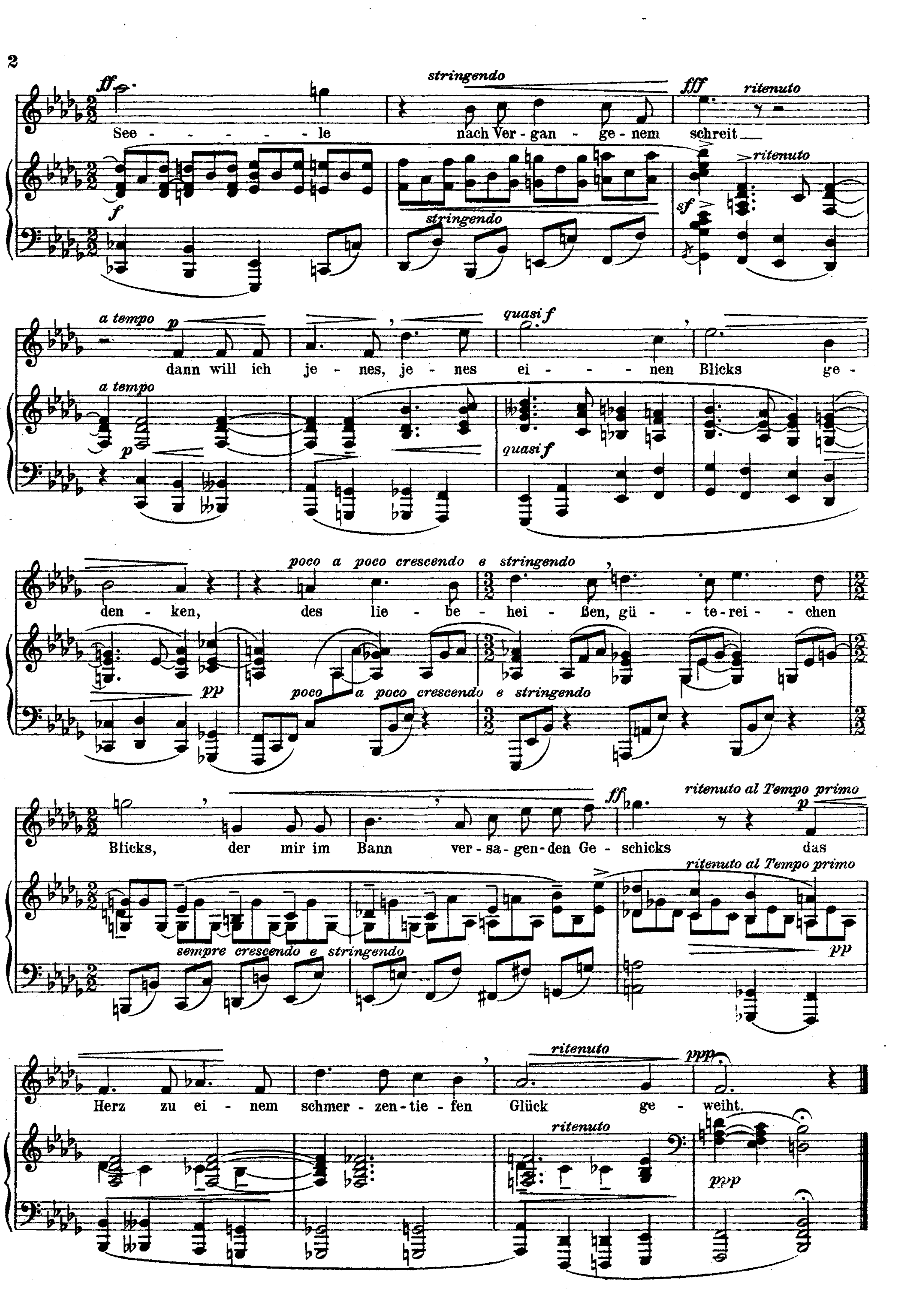
Letzte Bitte.

Otto Julius Bierbaum.



Edition Steingräber Nr. 2228.
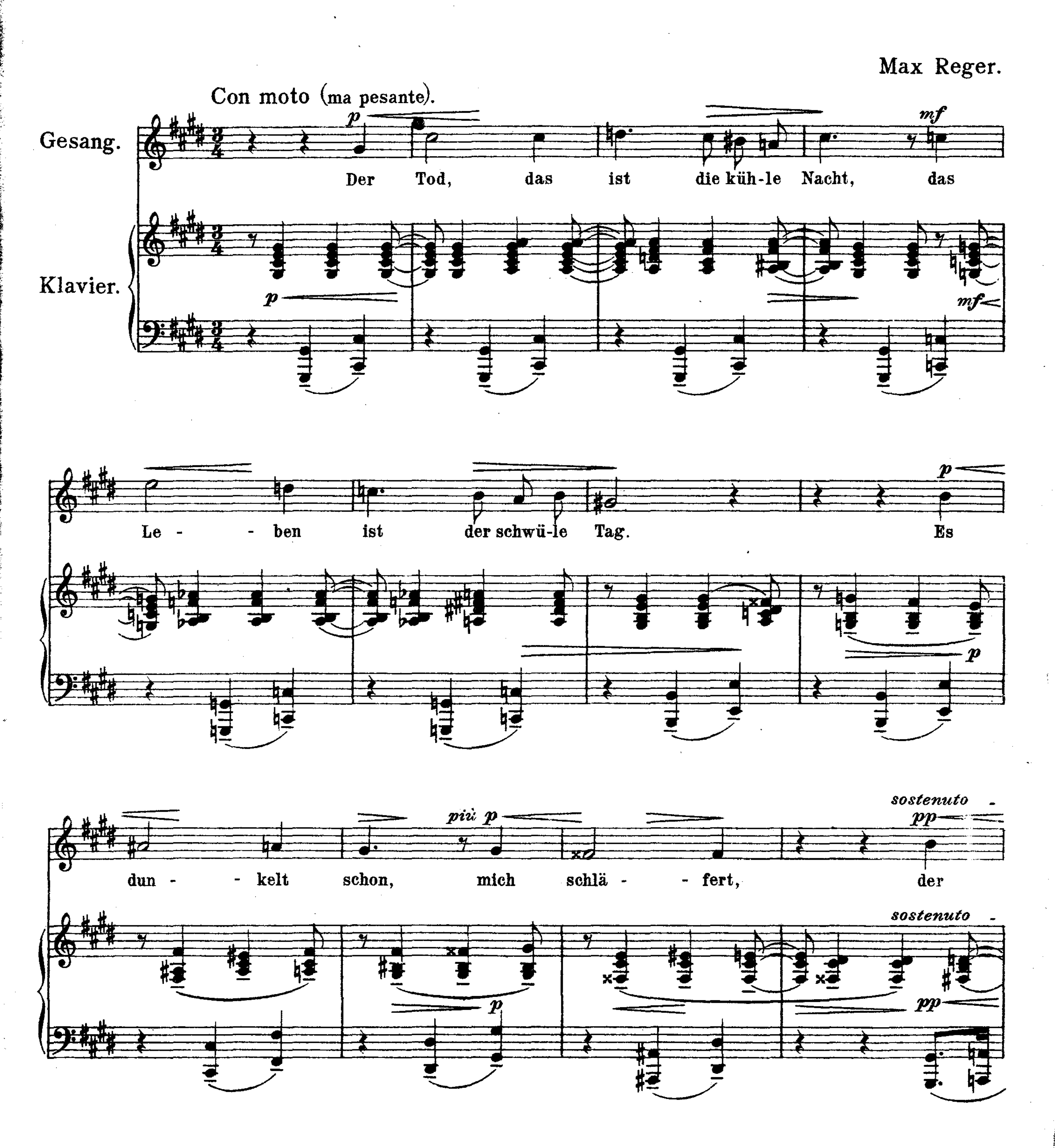
Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik“.
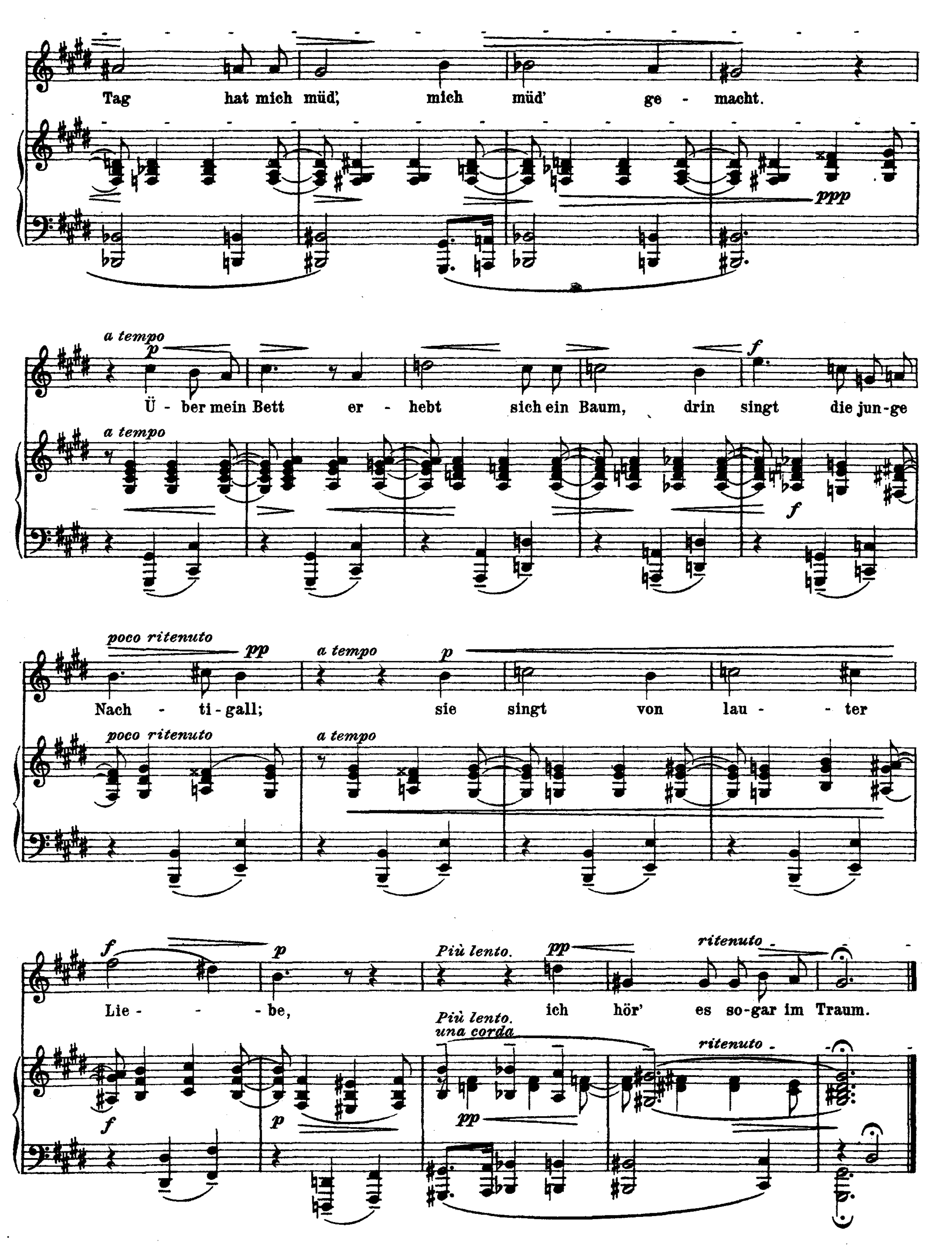


stringendo
ritenuto
See - - - - - - le nach Ver - gan - ge - nem schreit
a tempo
quasi f
dann will ich je - nes, je - nes ei - - - - nen Blicks ge -
poco a poco crescendo e stringendo
den - ken, des lie - be - hei - ßen, gü - - te - rei - - chen
sempre crescendo e stringendo
ritenuto al Tempo primo
Blicks, der mir im Bann ver - sa - gen - den Ge - schicks das
ritenuto
Herz zu ei - nem schmer - zen - tie - fen Glück ge - weiht.

Der Tod, das ist die kühle Nacht.

Heinrich Heine.





Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

dramatischen Vokalstil gelernt hat. Und da man, was die entscheidenden Kompositionsfragen betrifft, aus den Konservatorien ungebildeter und verworrener herauskommt, als man hineingegangen ist, so werden die jungen Musiker auch in den nächsten Jahrzehnten nicht wissen, was es denn gerade hinsichtlich der Vokalmelodie zu lernen gibt. Kurz, Ettinger beherrscht sein System nicht schöpferisch. Man nimmt aber trotzdem von der Oper mit sehr reinlichen Empfindungen Abschied, das Werk unter diejenigen buchend, die vom bloßen Musizieren in ein dramatisches Land zu gelangen suchen. In der im ganzen wohlgelungenen Aufführung traten die beiden Hauptgestalten auch in ihren Leistungen würdig hervor, die Judith von Emmy Streng und der Holofernes W. Soomers. Szendrei leitete musikalisch und Hofmüller szenisch; der letztere gab sein Eigenstes in der eminent lebensvollen Herausarbeitung jüdischen Wesens in den Volksszenen; man fröstelte ordentlich.

Das 15. Gewandhauskonzert dirigierte Volkmar Andreae aus Zürich, zugleich mit seiner C-Dur-Sinfonie op. 31 bekannt machend. Sie hat nachträglich den Untertitel „sinfonische Fantasie" erhalten, was dem Wesen des in einem Satz dahinfließenden Werks auch weit mehr entspricht als der Haupttitel. Das außerordentlich klangfreudige, ziemlich stark auf Strauß fußende Werk ist ein Bekenntnis zu einer stark bejahenden, etwas robusten Lebensanschauung, bei der man allerdings merkt, daß sie durch keine sehr tiefen Lebenserfahrungen gegangen ist. Immerhin ist der Inhalt keineswegs unbedeutend, in seiner Art überzeugt das mit starkem Beifall aufgenommene Werk auch ohne weiteres. Stark enttäuschte indessen Andreae als Dirigent von Beethovens 8. Sinfonie, vor allem in den viel zu rasch gegebenen Mittelsätzen, von denen das Allegretto völlig mißverständlich wirkte. Kein Zweifel, die Beziehungen dieses Dirigenten zu Beethoven sind äußerlich. Man hatte es an diesem Abend aber überhaupt mit eigentümlichen Tempi zu tun: Julius von Raatz-Brockmann, der zunächst das Lachstück aus dem „zufriedengestellten Äolus" von Bach mit mustergültiger Klarheit, nur mit viel zu schwerem Rezitativorchester gesungen hatte, gab die „Zornarie" aus dem „Messias" in einem derart überhasteten Zeitmaß, daß die ganzen Triolenketten nur wie ein Brei wirken konnten. Daß derartige bekannte Stücke nicht einmal im Tempo feststehen!

Einen außerordentlichen Abend gab's aber im Gewandhaus, als Prof. Dr. Straube im zweiten Sonder-Chorkonzert Carl Prohaskas (geb. 1869) Chorwerk „Frühlingsfeier" nach langen Vorbereitungen zur Aufführung brachte. Seit seiner überaus erfolgreichen Wiener Uraufführung vor etwa 12 Jahren dürfte das Werk nur selten zur Aufführung gelangt sein, woran die Schuld vor allem seine außergewöhnliche Schwierigkeit für den Chor trägt, die es mittleren Chorvereinigungen ohne weiteres verschließt. Indessen war schon die Wahl von Klopstocks Dichtung, die den großen Sentimentaliker besonders ausgeprägt zeigt, etwas Unzeitgemäßes, auch ein starker, geistiger Leser muß sich erst tüchtig in die Dichtung hineinlesen, wobei er vielleicht die Wahrnehmung macht, daß der eigentliche Inhalt doch nicht ganz dem überaus hochgespannten Wortausdruck entspricht. Indessen kommt es immer auf das Verhältnis des Komponisten zu seinem Vorwurf an, die Art, wie sich Prohaska in den Text versenkte, muß außerordentlich genannt werden. Von der Stimmungs- und Wortgewalt Klopstocks hingerissen, stellt er Bilder auf Bilder hin, alles heranziehend, was den modernen Musikern an Orchester-, Solo- und Chormitteln gegeben ist, wobei die Freude an einer kunstvollen, ja künstlichen Faktur offensichtlich ist. Hier ist auch der Punkt, wo man bei aller Bewunderung für die außerordentliche Leistung einsetzen kann: Mit einer genialen, selbstverständlichen Einfachheit hätte sich doch mehr erreichen lassen, ein starker Einschlag Händelschen Geistes wäre dem Werk sehr stark zustatten gekommen. Prohaska hat eine starke, aber schließlich doch keine große Phantasie, er überzeugt wohl, aber nicht auf unmittelbarstem Wege. Aber wie gesagt, man steht einem ganz besonderen Werk gegenüber, das man auch unbedingt öfters hören müßte, um es voll und ganz zu würdigen, und hoffentlich kommt es wieder zu einer Aufführung, was auch den Chor und den Dirigenten für ihre ungemeine Arbeit entschädigen würden. Auch von den Solisten wird teilweise sehr viel verlangt; obenan standen die Damen C. Hansen-Schultheß und Agnes Leydhecker, die in Leipzig wieder einmal zu hören man sich überaus freute. Sehr nahm auch der neue Tenor E. Graf für sich ein, während O. Laßner als Oratoriensänger denn doch ziemlich zurücktritt.

Im 16. Gewandhauskonzert ging's stiller zu. Für die ohnedies rhapsodische Ouvertüre Pfitzners zum „Kätchen von Heilbronn" besitzt Furtwängler zu wenig zusammenschweißende Kraft, in Schumanns schön gegebener D-Moll-Sinfonie mutet das Bestreben des Dirigenten, feurige Sätze gemächlich zu beginnen und dann allmählich das Tempo bis zu einer Stretta zu steigern, doch etwas äußerlich an, an Liszts „Tasso" scheitern heute wohl so ziemlich alle Dirigentenkünste. Diese Kunst scheint mir definitiv überholt zu sein, sie wirkt, trotz der starken Motiveinheitlichkeit, heute unorganisch, es ist ein Neben- und kein Ineinander. Alexander Borowski spielte Liszt „Totentanz", ferner einige Zugaben, in denen seine kristallklare, wie gemeißelte Technik volle Triumphe feiert; außerordentlich war der dynamische Aufbau des ersten Satzes des einst Friedemann Bach zugeschriebenen Orgelkonzerts. Weit höher stand das 17. Konzert mit der Tondichtung En saga (Eine Sage) von J. Sibelius und der „Unvollendeten" von Schubert als Hauptwerken. Die Wiedergabe

vor allem des ersten Satzes gehört zum Hervorragendsten, was uns Furtwängler außer den Brahmsschen Sinfonien bis dahin geboten, vor allem deshalb, weil es ihm — im Gegensatz zu Nikisch — gelang, den tragischen Charakter überzeugend darzustellen; der Eindruck war sehr tief. Es will viel sagen, daß sich Sibelius' Werk neben dem Schubertschen halten kann. Wie viel Eigenartiges auf natürlichster Grundlage steckt nun aber auch in dieser überaus mannigfaltigen und doch einheitlichen Tondichtung, die in gleichem Maße die Phantasie auf breiter Grundlage anregt und zugleich den Musiker aufs lebhafteste beschäftigt! Sibelius arbeitet im ganzen mit der früheren „Technik", sein Dissonanzverhältnis ist scharf und reinlich, und es tut auch geradezu wohl, auf solche echten, nicht breiig verschwommenen, Dissonanzen beißen zu müssen. Kontrapunkt wird wenig angewendet, an den paar Stellen, wo dies aber der Fall ist, wirkt er mit elementarer Kraft.

Auch zweier Männerchorkonzerte sei gedacht. Im „Paulinerkonzert" unter Prof. Brandes war die Ausbeute dieses Mal allerdings sehr gering. Das Beste bot das überaus schön gesungene Morgenlied von R. Stöhr, ein sehr poetischer, vollmusikalischer Männerchor mit Klavierbegleitung, deren Satz auf Orchester weist. Was aber so an „Aufbaumusik" (von A. Hartig und besonders J. Fritzsche) geboten wurde, trug — auch textlich — derart den Stempel wilhelminischer Periode, daß man davor sein Kreuz macht. Mit einer derartigen Musik kommen wir keinen Schritt weiter, vielmehr zeigt sie, daß gerade auch der gebildete Bürgerstand in der Qualität seines Fühlens noch überaus stark in der früheren Periode verankert ist. Im Winterkonzert des Lehrergesangvereins sang man dieses Mal eigentliche Männerchöre, und zwar zunächst 5 altdeutsche Liebeslieder aus dem kaiserlichen Liederbuch. Es war fast humoristisch, zugleich aber auch sehr bezeichnend, daß dieses Liederbuch lediglich als „Deutsches Volksliederbuch" vermerkt war. Haben die Herren Lehrer vor dem Wort „kaiserlich" derartigen sozial-republikanischen Respekt, daß sie es nicht anzugeben wagen? „Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist," ist zwar hinfällig geworden, nicht aber: Laßt dem Kaiser, was tatsächlich sein Verdienst ist. Die Anregung zu diesem Liederbuch ist nun einmal vom ehemaligen deutschen Kaiser ausgegangen, durch seine Privatmittel ist es auch zu einem Teil ermöglicht worden, als kaiserliches deutsches Volksliederbuch macht es sich auch unter der großen Zahl Volksliederbücher kenntlich, da man auf die Angabe des langen Untertitels „Herausgegeben auf Veranlassung Seiner Majestät usw." von allem Anfang und mit Recht verzichtet hat. Wir denken, daß die Republik als solche noch lange nicht in Gefahr kommt, wenn das Wort „kaiserlich" auch im Sprachschatz der sächsischen Lehrer weiterexistiert, zudem gibt's auch so etwas wie philologisches Gewissen, das wir unsrer Jugend denn doch nicht vorenthalten wollen. Die Lieder wurden schön gesungen, doch fehlte es ein wenig an der Volksliedwärme. Das Hauptwerk war R. Schumanns doppelchörige a-cappella-Motette: Verzweifle nicht, in der ursprünglichen Fassung; man bewältigte das sehr schwierige Werk hinreichend, aber doch noch nicht so, daß man dem Verein den Rat gäbe, sich mit ihm an einem Sängerwettstreit zu beteiligen. Daß man tonlich seit dem letzten Konzert entschieden und mit Erfolg gearbeitet, zeigten die ganzen Vorträge, unter denen noch solche von Schubert und Rheinberger zu finden waren. Statt des ausbleibenden Geigers sang in ihrer ganzen taufrischen Art Fr. C. Hansen-Schultheß Lieder von Schubert und Brahms, wobei es das Besondere gab, daß man die Klavierbegleitung zu „Auf den Wassern zu singen" vom Dirigenten Günther Ramin mit einer derartigen Akkuratesse hörte, wie es ganz selten vorkommt.

Die 4. Melos-Veranstaltung machte mit Werken Béla Bartóks bekannt. Es stellt sich denn doch immer entschiedener heraus, daß, je öfter man derartige Musik hört, sie um so gleichgültiger und einförmiger wirkt. Bartók streut gelegentlich etwas Nationales oder echt Furioses ein, was dann einigermaßen erfrischend wirkt. Durch wirkliche musikalische Qualitäten will auch er nicht wirken, und z. B. das Ganztongetue im zweiten Quartett, obwohl es einem zunächst immer wieder auf die Nerven geht, verbraucht sich seiner Unnatur wegen sehr bald, wie das Billige dieser Art Musizierens mit der Zeit auch dem bescheidensten Gemüte einleuchtet. Das Angenehme war die Bekanntschaft mit dem trefflichen Waldbauerquartett. In ganz andere Gegenden führte der Kompositionsabend von August Halm. Ich muß gestehen, für eine derartige Renaissance nicht sehr viel übrig zu haben. Wenn man Bachsche Suiten hören will (Trio-Suite D-Dur), so geht man denn doch lieber zur eigentlichen Quelle. Man würde seiner Musik nicht anmerken, daß Halm in seiner Art ein selbständiger Kopf ist, und muß eben annehmen, daß Selbständigkeit des Denkens und Komponierens doch recht verschiedene Dinge sein können. Antiquiertes hörte man auch im 8. Philharmonischen Konzert, nämlich des Weimarer Kapellmeisters Gustav Levin Sinfonie in D-Moll, die unter des Komponisten Leitung ihre Uraufführung erlebte. Levin kann manches, aber er besitzt kein Temperament, auch kaum die Ansätze zu einer Eigenart, und so kommt's denn eben zu typischer Kapellmeistermusik. Daß Levin auch als Dirigent nicht gut abschnitt, sei nur nebenbei bemerkt. So konzentrierte sich das Interesse auf eine junge, amerikanische Cellistin, einer Schülerin Klengels, die zwar noch nicht ganz „durch" ist, aber Bemerkenswertes leistet, Frl. Mildred Wellerson. — Noch sei hingewiesen auf eine Aufführung von Händels „Susanna' in Scherings Bearbeitung durch lauter Konservatoriumskräfte; sie soll sehr hübsch gewesen sein; und wenn man daran denkt, daß Konservatoriumschöre in den meisten Fällen sehr wenig leisten, so wird man eine derartige Ausnahme im besonderen registrieren.

A. H.

* *

Daß Max Pauer der größte Neuklassiker unter den ganz großen deutschen Pianisten ist, daß Eugen d'Albert der größte Pianist war und immer noch ein großer Künstler am Klavier ist, braucht an dieser Stelle aus oft angeführten Gründen lediglich angemerkt zu werden. Hier, wo es nicht um die Person, sondern um die Sache geht, haben nur die Anspruch auf ausführlichere Würdigung, die bewußt mithelfen, uns aus der geistigen Öde aller lediglich auf „Kasse" und unendliche Wiederholungen des altbekannten Klavierabend-Programms durch Neues oder seltenes Altes herauszuführen. Da ist denn in der zweiten Februarhälfte nicht eben viel, doch mancherlei Erfreuliches zu berichten. Alexander Borowsky, der eminente russische Könner und Virtuos großen Stils, den man aber in völliger Verkennung seines nordrussisch-robusten und klanglich stumpfen Typs denn doch wirklich nicht als großen Meisterspieler mit wahrhaft großen russischen Pianisten wie Siloti, Sapellnikoff u. a. in einem Atem nennen sollte, trat mit Recht wieder für seinen Landsmann S. Prokofieff ein, der unter den modernen Klavierkomponisten Rußlands seit Scriabins Tod eine führende Stellung einnimmt. Ein jüngerer Anglosachse Mark Ernest Wessel (Wien) belegte innerhalb eines ententefrommen Programmes mit eignen Variationen über ein französisches Volkslied und einer eignen „Vision", daß die angelsächsische Moderne der Klaviermusik ebenso stark westeuropäisch-französisch wie

osteuropäisch-russisch orientiert ist. Die allzulangen Variationen, aller inneren Entwicklung und geschlossenen Einheit ermangelnd, zerbröckeln in ein stilistisch kunterbuntes Mosaik stark virtuosen Einschlags; die „Vision" ist viel glücklicher und konzentrierter in der Form und zeigt in noch erhöhtem Maße, an den letzten Scriábin erinnernd, Talent für feine, teilweise impressionistisch-exotische Klangreize. Der Pianist Wessel zeigt reinsten anglosächsischen Typ: sauber und korrekt, doch poesielos, knöchern, doch hart im Forte. „Alt-neu" war dagegen die hochverdienstliche Couperin-Gruppe, die ein andrer jüngerer Pianist, der Dresdner aus Günther Freudenbergs Berliner Meisterschule, Herbert Jäger, ein gebildeter, kluger Musiker und kultivierter, ruhig-konzentrierter Spieler von fast Riemannisch feiner Phrasierung und Analyse, an den Anfang seines Programms stellte. Der süße, schwebende Gesang der „Schwester Monika", einzelne Sätzchen aus des großen alten Meisters endlos langen „Ordres" (Suiten) samt dem „Fliegenden Häubchen" erstanden wieder, mit Liebe und feinem Stilgefühl nachgezeichnet, als geniale galante Charakterminiaturen. Und doch — so delikat und intim sie Jäger auch klanglich behandelte: zu dieser Klaviermusik der alten Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts gehört, soll sie wirklich zeitlich echt wirken, der silbern rauschende Ton des Spinetts, der süße zarte des Clavichordes. Es geht mit ihr, wie mit der altenglischen Viriginalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts auf dem modernen Flügel: aus den alten Originalen werden moderne Reproduktionen. Aber man kann sie sich mit herzlicher und dankbarer Freude gefallen lassen, besonders wenn ein so stilkundiger und sorgfältiger Pianist dabei am Werk ist. Jäger spielte noch Beethovens kleine dreisätzige G-Dur-Sonate aus op. 14, der Deutsch-Ungar Eugen Linz (Dresden), einer unsrer besten jüngeren Beethovenspieler, des Meisters behaglich-breite viersätzige B-Dur-Sonate op. 22, und der junge chilenische Meisterschüler des verstorbenen Martin Krause, Claudio Arraú (Berlin) Schuberts himmlisch lange, wunderherrlich-romantische große B-Dur-Sonate. Ich verzeichne solche Gesundungs- und Auffrischungsmerkmale unsrer geistlosen Klavierabendprogramme mit besonderer Genugtuung; denn es ist durchaus notwendig, daß zum modernen Übermenschenkultus des letzten Beethoven ein Gegengewicht in der Pflege des anakreontisch schwärmenden und lebensfreudigen jungen und jüngeren geschaffen und daß eine systematische Pflege der wunderbaren, technisch-virtuos ach so „undankbaren" Schubertschen Klaviersonaten in die Wege geleitet wird. An beiden Pianisten durfte man zudem seine helle Freude haben, sowohl an dem nervös-feinnervigen und temperamentvollen Linz wie an dem überraschend — auch klanglich — vergeistigten und verinnerlichten Arraú. In diesem jungen, seiner ganzen ernsten und bescheidenen Art nach so ganz und gar deutsch anmutenden Chilenen wächst einer der feinsten und gediegensten Pianisten und, wie der nicht minder dankens- und erwähnenswerte, kristallklar modellierte Vortrag von vier Präludien und Fugen aus dem zweiten Teile des „Wohltemperierten Klaviers" erwies, einer der besten Bachspieler unsrer Zeit heran.

W. N.

Musikbriefe

AUS KÖLN

Von Dr. Willi Kahl

Unter dem Gesichtspunkt der betriebsmäßigen „Musikverwertung" im Sinne des von A. Weißmann geprägten Schlagwortes und im Gedanken an die unabweisbaren Forderungen, die P. Bekker zur äußeren Reform und inneren Gesundung unseres Musiklebens aufgestellt hat, möchte man immer wieder betrachten, was sich heutzutage in Oper und Konzertsaal abspielt. Suchen wir aber damit nicht nach unerreichbaren Idealen? Dunkle, aus der harten Not der Zeit erwachsende Mächte haben schon längst begonnen, da und dort unser Musikleben zu unterwühlen. Als der Winter anhub und die unerbittliche Teuerungswelle auch den Bestand unserer Konzerte und Opernunternehmen wie noch nie bisher bedrohte, da mochte man sich wohl zu stiller Resignation stimmen lassen und sich um so mehr dessen erfreuen, was unser Musikleben denn doch noch in diesem Kampf um das nackte Dasein an Schöpferischem und Bleibendem über die Augenblickswerte hinaus hervorzubringen imstande war.

In der Kölner Oper war es in dem letzten Jahre merklich stille geworden, wenn man an die eifrige Regsamkeit denkt, mit der sie sonst Anschluß an das Schaffen der Gegenwart nach möglichst vielen Seiten hin suchte. Finanzielle Hemmungen spielen dabei natürlich die entscheidende Rolle. Das tut aber der Sorgfalt und Hingabe, die man für die einzelnen Uraufführungen und Neueinstudierungen aufwendet, keinen Abbruch. Mit der reichsdeutschen Uraufführung der „Katja Kabanowa" des Tschechen Leo Janaček wußte unsere Oper nicht in gleicher Weise wie früher mit dessen „Jenufa" zu fesseln. „Traviata" und „Euryanthe" sind das bedeutsamste Ergebnis auf dem Gebiete der Neueinstudierungen. Mit der Auflösung des Theaters des werktätigen Volkes ist Köln eine Volksoper von ausgeprägter künstlerischer Eigenart verloren gegangen. Ihr Erbe für das Gebiet der Opernkleinkunst anzutreten, ist bis zu einem gewissen Grade die Theatergemeinschaft „Kleine Oper" berufen.

Den Ruf Kölns als Musikstadt nach außen hin lebendig zu erhalten, sind die Gürzenichkonzerte unter Abendroth weiterhin erfolgreich bemüht. Bequeme Zugeständnisse an das Publikum in der ewigen Wiederkehr des Gestrigen, wie etwa bei der seit Jahren allzu stereotypen Auswahl unter den Beethovenschen Sinfonien, mag man in Kaut nehmen gegenüber den sonstigen reichen Anregungen der diesjährigen Programme. H. H. Wetzlers koloristisch reizvolle, wenn auch nicht sehr erfindungsstarke „Sinfonische Fantasie" und J. Haas' sinfonische Suite „Tag und Nacht" für eine Singstimme und Orchester (mit K. Erb als Solisten) waren die bisherigen Uraufführungen. Die zu einem losen Zyklus gefügten Gedichte Schellenbergs zeigen in der Haasschen Vertonung einen bemerkenswerten Fortschritt des Komponisten nach der klanglichen Seite hin und erfrischen in der längst bei ihm bekannten unverkünstelten Art des Musizierens. An sonstigen Neuheiten wären zu nennen: Braunfels' „Ammenuhr" für Knabenchor und Orchester und zwei Baritongesänge (eine Wiederholung des letzthin hier uraufgeführten Tedeums mit Amalie Merz-Tunner und Fritz Bartling beschloß diesen Braunfelsabend), ferner H. Ungers zwischen farbenreicher impressionistischer und ausgesprochen linienhafter, thematischer Gestaltung glücklich vermittelnde Suite „Jahreszeiten", ein von Frieda Kwast-Hodapp gespieltes Konzertstück und Konzertino für Klavier und Orchester von Busoni sowie die schon auf dem letzten Tonkünstlerfest erklungene, in ihrer leichtgewogenen Art oft nicht unbedenkliche fünfte Sinfonie von Straesser. Seine Brucknerpropaganda rundete Abendroth mit der Aufführung der hier bisher noch nicht vorgeführten ersten Sinfonie ab. Die Kölner Erstaufführung dieses Werkes hatte ihm

allerdings Fr. Zaun, der rührige und befähigte Leiter des Kölner Volksorchesters vorweggenommen. Als bedeutsamste solistische Leistung stand am Anfang der Gürzenichkonzerte Friedbergs Vortrag des Schumannschen Klavierkonzerts. Ein besonders anregender Abend war Händel und Bach gewidmet („Acis und Galathea" und „Phöbus und Pan").

Aus den früheren „Volkssinfoniekonzerten" des städtischen Orchesters unter Abendroth sind, da sie eine zielbewußte volksbildnerische Richtung doch auf die Dauer nicht beizubehalten vermochten, „Sinfoniekonzerte" geworden, eine wertvolle Ergänzung der Gürzenichkonzerte namentlich für die Moderne. Von den hier gebotenen Neuheiten zeigten J. von Wertheims „Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema" die persönlichste und charaktervollste Haltung.

Mit der Kölner Konzertleitung ist jetzt eine neue Konzertdirektion auf den Plan getreten. Von den amerikanisierenden Tendenzen, mit denen sich eine andere im vorigen Jahre selbst das Grab gegraben hatte, unterscheidet sich deren Tätigkeit höchst vorteilhaft durch vorsichtige Beschränkung auf das zunächst im Bereiche des Möglichen Liegende und durch vornehmen künstlerischen Charakter ihrer Veranstaltungen. So können ihre Sinfoniekonzerte (Mischa Taube mit dem Bonner Orchester) sehr wohl eine Lücke im Kölner Konzertleben ausfüllen. In seiner eigensten Welt zeigte sich der temperamentvolle Dirigent mit einem slawischen Abend. Mozart liegt ihm ferner. Ein weiteres dieser Sinfoniekonzerte hatte das Verdienst, Köln einmal mit neuerer italienischer Sinfonik bekannt gemacht zu haben. Freilich wirken Fr. Malpieros „Klänge des Schweigens und des Todes" allzusehr wie ein italienischer Schreker. In diesem Konzert hörte man auch wieder einmal R. Strauß' selten gespieltes Frühwerk „Macbeth".

Für Strauß setzte sich Klemperer im ersten seiner diesjährigen Opernhauskonzerte ein. Der Suite „Der Bürger als Edelmann" ließ er eine kammermusikalisch überaus feine Ausdeutung zuteil werden. Schorr brachte außer Pfitzners Heinzelmännchenballade Straußsche Orchestergesänge zum Vortrag. Gerne begegnete man zum Schluß wieder einmal der Domestika.

Seine ganz besondere, im Operndienst stets wirksame Liebe zu Mozart wollte Klemperer in einem eigenartigen Mozartabend betätigen, in dem Kölns beste Mozartspielerin Lonny Epstein gleich drei Klavierkonzerte des Meisters hören ließ. Für den erkrankten Dirigenten sprang erfolgreich H. W. Steinberg ein.

Noch wäre abseits der führenden Orchesterveranstaltungen ein von Schulz-Dornburg geleitetes Konzert zu erwähnen, dem Köln endlich einmal die Bekanntschaft mit Rudi Stephan, und zwar mit seiner „Musik für Orchester" zu verdanken hat. Es ist höchst bezeichnend, daß diese Werbung für den allzu früh Dahingeschiedenen von außen her erfolgen mußte.

Vielleicht nimmt sich die Gesellschaft für neue Musik einmal Stephans an. Unter der umsichtigen Leitung H. Lemachers entfaltete diese im Dienste zeitgenössischen Schaffens stehende Vereinigung in letzter Zeit eine ungemein rege und vielseitige Tätigkeit. Soweit sie einheimische Komponisten grundsätzlich nicht berücksichtigt, ergänzt ihre Programme der Kölner Tonkünstlerverein.

Im Kölner Kammermusikleben hatte das Gürzenichquartett manches nachzuholen, was es in den letzten Jahren durch allzu bequeme, ausgedehnte Beethoven- und Brahms-Gedenkfeiern sich hat entgehen lassen. Nun ist in seinen Programmen moderner Kammermusik wieder ein breiterer Raum zugestanden. Man hörte Werke von Kreisler, Windsperger, Tanejew, Huber und Lemacher. Des letzteren drittes Streichquartett brachte das Schulze-Prisca-Quartett zu erfolgreicher Uraufführung. Ein eigenes Gesicht in Programmaufstellung und -durchführung weisen nach wie vor die Veranstaltungen des Brühler Schloßquartetts auf, namentlich seine wiederum der Entwicklung der Kammermusik gewidmeten Abende. Das beim letzten rheinischen Kammermusikfest in Köln erstmalig bekannt gewordene Budapester Quartett brachte neuerdings in der süßlichen, die Sphäre des Kaffeehaustones streifenden Art seiner Darbietungen (Ravel, Borodin, Mozart) eine arge Enttäuschung.

Aus der Fülle der meist von der Westdeutschen Konzertdirektion veranstalteten Solistenkonzerte wollen sich die Meisterkonzerte im größeren Format ihrer Aufmachung (Gürzenichsaal) und im Streben nach besonderer Höhe der künstlerischen Leistung merklich abheben. Gleichwohl begegnet man auch hier neben erprobten Kräften solchen, deren Ruf sich vorläufig erst einmal auf eine gewisse Sensation stützt. Zudem läßt die Rücksichtnahme auf das Zurschaustellen der solistischen Leistung nur selten planvoll durchdachte Programme aufkommen. Den Typus des Solistenkonzerts gegen Agentenwillen und Publikumsinstinkte so zur Geltung zu bringen, wie es der inneren Reformbedürftigkeit unseres Konzertlebens entsprechen müßte, will nur wenigen gelingen. Meisterkonzerte, wie sie hier veranstaltet werden, können und wollen kaum mehr, als das Faszinierende der Künstlerpersönlichkeit vor einer breiten Hörerschaft in die Erscheinung treten zu lassen. So war es mit den im übrigen sehr anregenden Abenden bestellt, an denen E. d'Albert, J. Pembaur spielten und an denen Gertrud Bindernagel und Amalie Merz-Tunner sangen.

AUS NEW YORK

Von Hans W. Astheimer

Über die „Metropolitan Oper".

Wenn man zu dieser Zeit zurückblickt auf den zweimonatlichen Verlauf der Oper, wenn man das künstlerische Ergebnis erwägt, das geschaffen worden ist, und diese Betrachtungen in dem Lichte anstellt, in dem die Öffentlichkeit über das Gebotene gerichtet hat, so kann man nur dahin urteilen, daß die gehegten Erwartungen in jeder Weise erfüllt worden sind. Von den höchsten Bestrebungen geleitet, trachtet die Direktion, den verschiedenen Geschmacksrichtungen einer kosmopolitischen Bevölkerung gerecht zu werden. Eine amerikanische Nationaloper gibt es natürlich kaum, von einigen sehr lobenswerten Erfolgen einheimischer Komponisten abgesehen. Wir sind also darauf angewiesen, aus den Kunstquellen Europas zu schöpfen. Seit vielen Jahren ist es das Bestreben der Leitung, in jeder Saison mehrere neue Opern herauszubringen, sowohl solche zeitgenössische als solche auch ältere Werke, die hier ganz oder nahezu unbekannt geblieben sind.

Großes Interesse wurde während der laufenden Spielzeit der deutschen Oper entgegengebracht, weil sie zuerst wieder seit dem Winter 1921/22 in ihrem heimatlichen Gewande bei uns einkehrte, nachdem zwei Winter hindurch, 1917/18 und 1918/19, alle deutsche Musik in Acht und Bann erklärt worden war. 1919/20 wurde „Parsifal" von seiner Irrfahrt zurückberufen; aber er verkündete seine göttliche Botschaft des Mitleids nicht in den erhabenen Worten seines Schöpfers, sondern in der hiesigen Landessprache, in einer Übersetzung, die als solche gewiß gut war, aber natürlich den der deutschen Sprache Mächtigen nicht genügen konnte. In der Saison 1920/21 erweckte man auch „Tristan" und „Lohengrin" aus langem Schlummer, aber auch sie erschienen in englischer Übertragung. Im vorigen Winter hörte man die deutsche Sprache zuerst wieder in Korngolds „Tote Stadt", und damit

wurden die Kriegsfurien, wenigstens aus der Kunst, verbannt.

Die Wiederaufnahme der deutschen Oper im Urtext erforderte natürlich das Engagement deutscher Künstler, und wir können heute feststellen, daß die Direktion in der Auswahl der Kräfte durchweg erfolgreich gewesen ist. Die erste Woche bot uns Strauß' „Rosenkavalier" und damit die Gelegenheit, Paul Bender als Baron Ochs und Gustav Schützendorf als Faninal kennenzulernen. Die Damen Florence Easton als Prinzessin und Maria Jeritza als Oktavian — wenn auch als Künstlerinnen uns bereits bekannt — waren natürlich in diesen Darstellungen noch nicht gehört worden. Strauß' Werk erzielte einen wahren Triumph. Die vielen Schönheiten der Musik, die oft geradezu raffinierte Orchestrierung, die den schärfsten Dissonanzen duftende Zartheit einzuhauchen versteht, der köstliche Humor vieler Episoden, dies alles verfehlte nicht, wieder aufrichtigen Genuß zu bereiten, um so mehr, als die Darstellungen der einzelnen Künstler glänzend waren. Herr Bodanzky hatte die Aufführung mit großer Sorgfalt vorbereitet und erzielte mit seinem Orchester glänzende Effekte. Das Werk ist bereits wiederholt worden, und zwar in der gleichen Besetzung der Hauptrollen, und der vortreffliche Eindruck jener ersten Aufführung ist nur bestätigt worden.

Als erste Wagner-Vorstellung wurde die Walküre geboten, in der Herr Taucher als Siegmund sein Debut gab. In seiner jugendlichen Erscheinung und durch seine frische Stimme gewann er sich schnell Sympathie und weckte die Hoffnung, daß auch in anderen Tenorpartien Gutes von ihm zu erwarten sein würde. Diese Hoffnung hat Herr Taucher inzwischen bereits erfüllt, vornehmlich in seinen Darstellungen als Tristan und Parsifal. Maria Jeritza, als Sieglinde, bot gesanglich wie darstellerisch eine hervorragende Leistung; Margarete Matzenauer als Brünnhilde, Whitehill als Wotan und Bender als Hunding schufen einen bedeutenden künstlerischen Gesamterfolg; die Leitung lag in Händen des Herrn Bodansky. In einer zweiten Aufführung wurde die Partie der Sieglinde von Elisabeth Rethberg übernommen, die bis dahin nur italienische Rollen gesungen hatte, sich aber auch als Wagner-Sängerin als erste Kraft erwies. Leider bleiben uns die andern Ringabende immer noch vorenthalten.

Der große Erfolg, den Korngolds „Tote Stadt" im vorigen Jahre erzielte, hat sich auch jetzt wiederholt. Diesem Werke ist das größte Interesse entgegengebracht worden. Die dramatische Handlung, die uns in eine mystische Welt entführt, ist sicherlich dazu angetan, psychologisch zu fesseln; doch liegt die Hauptanziehungskraft ohne Zweifel darin, daß der jugendliche Korngold die richtigen Töne für diese Mystik anzuschlagen versteht, was hier allgemein anerkannt worden ist, und dies war bei unserem Publikum durchaus nicht mit Bestimmtheit vorauszusehen. Der stetige Fluß der Musik, reich an schönsten Erfindungen in Melodik und Harmonie, die geniale Instrumentation, die Bearbeitung des Themenmaterials, die Palette seiner Farbenmischungen, mit denen er jede Stimmung zu kolorieren weiß, dies alles ist rückhaltlos bewundert worden. Korngolds Musik ist selten Begleitung; in ihrer vollsaftigen Ausdruckskraft wird sie zur Hauptdarstellerin des dramatischen Gedankenganges; sie trägt uns durch die subtilsten Seelenvibrationen hinüber in die Phantasiewelt, läßt uns die visionären Erscheinungen realistisch empfinden.

Und wenn nun vor allem der Musik, in ihrer Gesamtwirkung, die Aufgabe zugeteilt ist, uns in diese Phantasiewelt zu entführen, so liegt naturgemäß für die Darstellung der Schwerpunkt ebenso darin, die Illusion überzeugend plastisch zu gestalten. So erfordert besonders die Partie der Marietta sehr plötzliche Umstimmungen seelischer Töne, eine Aufgabe, der sich nur eine hochbegabte Künstlerin erfolgreich entledigen kann. Maria Jeritza, die sich im vorigen Jahre in dieser Partie hier einführte, schuf eine prachtvolle Darstellung. Ihre Anmut, der blonde Typ, ihre natürliche Grazie, verleihen ihr eine fesselnde Bühnenerscheinung; dabei ist ihre Stimme von glänzender Kraft und Schönheit, in allen Registern sympathisch. Alle diese Eigenschaften, verbunden mit einer vollendeten Bühnentechnik, versteht Frau Jeritza mit erstaunlicher Kunst ihrer Darstellung nutzbar zu machen. Die gewaltigen Kontraste in dem Charakter der Marietta und der Gestalt der toten Frau: jene weltlich, frivol, lebenslustig; diese die edle Tote, als ein Traumbild aus einer andern Welt zur Treue mahnend, bedingen eine hohe Darstellungskunst. Ihr ebenbürtig zur Seite stand Herrn Harrolds Interpretation des Paul. Herr Bodanzky leitet auch diese Aufführungen und wird in den Schwierigkeiten der Partitur voll gerecht.

Mit gleicher Sorgfalt wird auch die französische und die italienische Oper gepflegt. Die vielseitige Maria Jeritza verdiente sich neue Lorbeeren als Thais, in welcher Partie sie zum ersten Male französisch sang. Nach vierjähriger Abwesenheit wurde dieses Werk Massenets neu inszeniert, die Dekorationen von Joseph Urban prachtvoll gemalt. Der Athanael des Herrn Whitehill ist würdevoll; die inneren Kämpfe zwischen der erwachenden Liebe und seinem religiösen Gelübde bringt er überzeugend zum Ausdruck. Die Leitung der französischen Opern ist Herrn Hasselmans übertragen. Massenets Manon gab Lucrezia Bori Gelegenheit, zum ersten Male darin hier aufzutreten. Sie entfaltete in vollem Maße ihre Anmut und Grazie und bot eine äußerst fesselnde Darstellung.

Die italienische Oper ist durch die bekannten Werke Puccinis, Verdis usw. vertreten; die Leitung liegt in den Händen der Herren Moranzoni und Papi.

In Kürze wird Tannhäuser, nach mehrjähriger Abwesenheit, dem Spielplan wieder eingereiht werden, ebenfalls in neuer Ausstattung.

Neuerscheinungen

Hugo Riemanns Musiklexikon. 10. Auflage. 1469 und XVI S. Herausgegeben von Dr. Alfred Einstein. Berlin, Max Hesses Verlag, 1922.

Almanach der „Deutschen Musikbücherei" auf das Jahr 1923. Herausgegeben von Gustav Bosse. 8°. 250 S. Regensburg, Gustav Bosse Verlag.

Walter Hensel (Dr. Julius Janiczek): Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied. 8°. 32 S. Eger, Böhmerland-Verlag, 1923.

Vittorio Ricci: Il bel canto. 2. Auflage. 8°. 362 S. Mailand, Ulrico Hoepli, 1923.

M°. Gustavo Magrini: Manuale di Musica Teorico-Pratico. 4. Auflage. 8°. 727 S. Ebenda.

Rudolf St. Hoffmann: Erich Wolfgang Korngold. Gr. 8°. 129 S. Wien, Carl Stephenson, 1922.

Peter Ramul: Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik. Gr. 8°. 124 S. Leipzig, C. F. Kahnt, 1923.

Besprechungen

Gesangpädagogische Werke:

Das in dritter Auflage vorliegende Werk von Lilli Lehmann „Meine Gesangskunst" (Verlag Bote & Bock 75 S.) erhält seine Bedeutung naturgemäß in erster Linie durch die Persönlichkeit der großen Künstlerin und Könnerin, die hier den geistigen Ertrag eines Künstlerlebens vor uns ausbreitet. Wodurch das Buch sich von den üblichen Gesangslehrbüchern aber auch ganz objektiv unterscheidet, ist die Tatsache, daß in ihm die Stimmempfindungen und -vorstellungen, ihre Beschreibung und Darstellung, bewußt im Vordergrunde stehen. Das ist etwas grundlegend Wichtiges. Ist es doch verwunderlich, wie in unserem Zeitalter der Psychologie die durchschnittliche Gesangstheorie noch ganz fern davon ist, das psychologische Moment in ihrer Kunst zu schauen, geschweige denn seine Bedeutung für die gesangliche Ausbildung klar zu erkennen. Das instinktgeborene Wissen der wirklich großen Künstler um die Elemente ihrer Kunst sollte da in viel höherem Maße als bisher Wegweiser bedeuten: und ein Buch wie das vorliegende sollte in allererster Linie in diesem Sinne gelesen und gewertet werden. Da scheidet sich klar das Wesentliche vom Unwesentlichen, — alle Punkte, die bestritten werden könnten, treten weit zurück gegenüber dem Kern des Ganzen. Gewiß, es läßt sich vom pädagogischen Standpunkt aus vieles einwenden gegen die Registerauffassung des Buches (Falsett u. a.), gegen die Lehre von der E-Stellung des Ansatzes für alle Stimmen, gegen den so gefährlichen Beginn des praktischen Studiums mit getragenen einzelnen Tönen, gegen die absonderliche Darstellung der Zwerchfelltätigkeit, die Ausdrücke Bauch- und Brustpresse, das Experimentieren mit dem Gaumen und vieles andere. Aber jedem methodischen Fehlgriff steht eine Unzahl wundervoll klar formulierter Erkenntnisse über Bildung und Verbindung der Töne, über das Wesen der gesanglichen Technik gegenüber. — Freilich, solche Sätze wie: „Der Höhenklang über dem Gaumen muß auf jedem Buchstaben im Tone mitklingen," — „die Fortpflanzungsform nach der Höhe muß in jedem Tone bewußt geschaffen werden," — „nur aus stetig lebendig gehaltener Form mit elastischer Muskelarbeit kann der Atem fließen, der Ton fortklingen," — wird der Anfänger ihrem Sinne nach nicht verstehen, sie nicht in ihrer Kraft und Klarheit durchfühlen können. Derjenige, dem diese ganze Vorstellungswelt noch fern liegt, ist außerstande, in der bunten Fülle des Buches den wegweisenden Faden zu finden. Er wird bestenfalls eine Ahnung bekommen von der ungeheuren Mannigfaltigkeit der Aufgaben echten künstlerischen Könnens und eine Ehrfurcht vor dem Wesen wahrhaftigen Künstlertums, das mit den Problemen der inneren Form des Darzustellenden unermüdlich ringt. „Was könnte man nicht alles, wenn man lange genug lebte!" ruft Lilli Lehmann aus.

Ein weiter Schritt zu dem zweiten, heute vorliegenden Buche: „Stimmgesundes Sprechen und Singen durch Selbstunterricht" von Heinrich Reverey (Verlag Georg Westermann. 185 S.). Es bleibt in seiner freundlichen Selbstgefälligkeit gerade dort mit seinen Ausführungen stehen, wo die eigentliche höhere Technik der Gesangskunst anfängt. Doch ist im vorbereitenden Elementaren der Weg sehr gut und klar überschaut, und die Zusammenstellung des Übungsmaterials, — wenn dieses auch nichts wesentlich Neues gegenüber den vorhandenen Werken ähnlicher Art bringt, — zeugt von ganz besonderem pädagogischen Sinn und Geschick. Weit weniger bedeutend als der praktische Weg der Übung sind die vorgetragenen theoretischen Erklärungen über den Stimmapparat. „Gesteigerte Halsmuskelkraft", „gewaltiger Atemdruck", „fest abschließendes Gaumensegel", „Auflösung des Zäpfchens" — alle die auf diese Dinge bezüglichen Lehrsätze des Buches lenken die Aufmerksamkeit des Schülers auf solche Muskelgruppen und Funktionen, die jede gewaltsame Beeinflussung mit Störungen ihrer leichten ungezwungenen Tätigkeit beantworten. Wirkt dieses schon im heutigen Gesangsunterricht viel Unheil, — wieviel gefährlicher muß es im Selbstunterricht werden! Der Verfasser ist aber im Grunde trotz gegenteiliger Versicherung auch überzeugt, daß der Selbstunterricht für eine höhere künstlerische Ausbildung nicht ernsthaft in Frage kommt; denn er rät dazu, als Ausgleich und zwecks Ersatz des lebendigen Unterrichts das Grammophon heranzuziehen, was heute auch sonst des öfteren vorgeschlagen wird. Darüber ist ein ernstes Wort am Platze: Das Grammophon fälscht den Klang der hineingesungenen Töne durch Hinzufügung von Obertönen, Schwebungen, Eigenklängen in hohem Maße. Gerade in der Gesangsausbildung kommt es nun aber ganz darauf an, den Sinn für die allerfeinsten Unterscheidungen der Klangfarbe heranzuerziehen. Da wirkt die vergröberte, entsinnlichte Darstellung der Gesangstöne im Grammophon nicht nur nicht fördernd, sondern verwirrend und trübend. — Ausgezeichnetes bietet der Verfasser in den Schlußkapiteln über die Bedeutung des vernunftgemäßen Sprechens und Singens im Schulunterricht. Um ihretwillen möchte man das Büchlein in die Hände eines jeden Jugendlehrers wünschen. Denn die gänzliche Nichtachtung der Gesundheit und Schönheit des Sprechens in der Schule ist die Grundlage der allermeisten Stimmschäden und Schwierigkeiten eines späteren Gesangstudiums.

Im Verlage Steingraeber neu herausgekommen sind die „Leçons de chant" von Concone, sowohl für hohe als mittlere Stimme. Ihre Beliebtheit steht außer Frage, und die hübsch ausgestattete und von Philipp Gretscher sorgfältig eingerichtete Neuausgabe wird weitesten Kreisen sehr willkommen sein. Gerade der moderne Gesangunterricht bedarf solcher Solfeggiensammlungen als eines „linienschwingenden" Gegengewichtes gegen die Ausbildung auf Grund des Sprachlichen, die heute im Vordergrunde steht. Hoffen wir nur, daß diese Concone-Übungen nicht sinnloserweise an den Anfang des Studiums gestellt werden, wohin sie ihrer ganzen Anordnung und Schwierigkeit nach (Umfang; aufsteigende Skalen; gehaltene Töne; große Intervalle!) durchaus nicht gehören. Lebhaft zu begrüßen wäre es, wenn ein Verlag den leider im Handel vergriffenen 1. Band der Solfeggien von Tosti herausbrächte, die in ihrem feinen Aufbau vom Leichtesten zum Schweren geeignet sind, dem Concone und ähnlichen Werken ausgezeichnete Vorarbeit zu leisten.

F. Martienßen

J. S. Bach, Andante aus dem V. Brandenburgischen Konzert, als Trio für Klavier, Violine und Viola bearbeitet von A. Siloti. Leipzig und Berlin, Jul. Heinr. Zimmermann.

Der bekannte Satz wird auch in dieser sorgfältig mit Stricharten und dynamischen Zeichen versehenen Bearbeitung, an der höchstens die durchgehenden Oktaven des Klavierbasses und einige Modernisierungen im Ausdruck störend wirken, Verwendung finden. Dr. G. Frotscher

Kreuz und quer

Hundert Jahre Beethovens Fidelio in Dresden.

Am 29. April d. J. werden hundert Jahre verstrichen sein seit der Dresdner Erstaufführung des Beethovenschen Fidelio. Sie fand unter C. M. v. Weber in jenem unscheinbaren kleinen Haus statt, das, aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts stammend und unweit der Katholischen Kirche am Zwinger gelegen, damals die Heimstätte der Oper und des Schauspiels war. Beethoven selbst hatte Weber, der sich in Wien diesem vorgestellt, die Partitur nach mehrmaligem Briefwechsel am 10. April zugehen lassen. Die Dresdner erste Besetzung zeigte die liebreizende junge Schröder-Devrient in der Titelrolle. Sie war erst kurz zuvor (am 1. April) in den Verband der Dresdner Oper getreten, und Weber kannte sie von Wien her, wo sie zu ihrem Benefiz unter seiner Leitung im Jahre zuvor die Agathe gesungen hatte. Als Marzelline sahen die Dresdner in Madame Haase (geb. Zucker), dem ersten Ännchen ihrer Oper, einen erklärten Liebling. Der Zettel wies noch die heute verklungenen Namen Siebert (Pizarro), Keller (Rocco, und Wilhelmi (Jacquino) auf. Nicht uninteressant liest sich heute der Bericht der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Leipzig, Breitkopf & Härtel): „Wir sind der Dem. Schröder sehr viel Dank schuldig, daß sie wenigstens die Veranlassung war, daß wir diese herrliche Oper endlich auch bei uns hörten. Dies herrliche Werk voll Kraft und Charakter und reich, sehr reich instrumentiert, wird freilich dem großen Haufen nicht so gefallen wie so manche rechte Modekomposition, doch wird es diese auch lange überleben. Die Rolle des Fidelio scheint ganz für Dem. Schröder zu passen, die sich im Spiel und Gesang vorzüglich zum Heroischen und Tragischen neigt; sie gab sie mit alle dem Feuer, der Kraft und dem Ausdruck ihrer schönen jugendfrischen Stimme, so daß man vielmehr zu dem Wunsche veranlaßt wurde, sie möchte ihre Kraft mehr mäßigen und ihre Stimme noch besser benützen lernen. Doch wird sich dies in der Folge wohl ausgleichen. Sie wurde am Schlusse der Oper einstimmig herausgerufen. Daß übrigens das Orchester die ziemlich schwere Musik trefflich ausführte, bedarf kaum bemerkt zu werden." — Dann schließt der Berichterstatter mit dem Wunsch, „daß man künftig den sehr langen Schlußgesang etwas abkürzen möchte", gegen dessen Verwirklichung man heute bei aller kollegialen Wertschätzung allerdings sein Veto einlegen müßte.

Von der in Rede stehenden Vorstellung erfährt man nun auch, daß sie nicht ohne einen „komisch-ärgerlichen Zwischenfall" ablief, insofern „gerade im Moment der pathetischsten Entwicklung" ein Hund auf die Bühne geraten war, dessen possierliche Kapriolen die Heiterkeit des Publikums erregt und die Illusion getrübt hatte.

Gedenkt man aber der Dresdner Erstaufführung des Fidelio, so wird auch nicht unerwähnt bleiben dürfen, daß dieses Werk einen Vorgänger hatte, der seinen Weg von Dresden aus, wo es im Jahre 1804 gegeben wurde, über deutsche Bühnen genommen hatte. Es war dies Fernando Paers Oper „Leonora ossia l'amore congiugale". Diese Übertragung des französischen Originaltextes von Jean Nikolas Bouilly, den der fruchtbare Pierre Gaveaux in Paris bereits 1798 vertont und aufgeführt hatte, hatte dann auch Simon Mayr in Padua auf die Opernbühne gebracht. Paers Oper, dessen Partitur und Textbuch man im Dresdner Opernarchiv einsehen kann, fand bei ihrer anläßlich der Eröffnung der Winterspielzeit eröffnenden Aufführung in Dresden in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Leipzig, Breitkopf & Härtel) folgende Beurteilung: „Die feurige Ouvertüre, einige Charakterarien und mehrere Ensembles, mit Geist, Erfahrung und ungemeiner Gewandtheit ausgeführt, fanden ausgezeichneten Beifall. Doch hatte man sich von dem Ganzen noch mehr Wirkung erwartet." Bei welcher Beurteilung zu berücksichtigen ist, daß Paer um seiner Dirigentenbefähigung willen in Dresden in hohem Ansehen stand — Napoleon, der ihn im Jahre 1806 daselbst kennenlernte, entführte ihn nach Paris — und auch als Komponist durch seinen Sargino bereits beglaubigt war. Seine Oper, die 1807/8 in Leipzig, 1808/9 in Wien, 1809/10 in Berlin, 1813 in München, dann auch in Breslau und anderwärts gegeben wurde, aber nirgends nachhaltigeren Erfolg hatte, war der Typus der zeitüblichen Opera semiseria. Dementsprechend war dem Buffoelement bis zum Schluß breiter Anteil an der Handlung gewährt, verkörpert in den Gestalten Marzelline und Jacquino. Wenn nun am 14. März 1821 plötzlich diese Oper, deren Held resp. Heldin übrigens nicht Fidelio, sondern korrekt italienisch Fedele hieß, von Morlacchi neueinstudiert gegeben wurde, so dürfte man kaum fehlgreifen, darin einen Schachzug des Leiters der italienischen Oper gegen den der deutschen Oper, d. h. gegen Weber, zu erblicken. Freilich mußte er an der Ungleichwertigkeit der Werke scheitern. Der Paersche Fidelio — wenn man das Werk so nennen will — verschwand nach der sechsten Aufführung.

Prof. Otto Schmid

Kiel. Die städtischen Kollegien haben die Kündigung des Städtischen Orchesters zurückgenommen. Diese erfreuliche Tatsache ist ein besonderes Verdienst des ersten Dirigenten des Orchesters, des Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. Fritz Stein, der einen großzügigen Organisationsplan ausgearbeitet und seine Verwirklichung durchgesetzt hat. Danach wird das Städtische Orchester schleswig-holsteinisches Landesorchester. Eine stattliche Reihe von Konzerten werden in den zahlungsfähigen Städten der Provinz veranstaltet, die dann ihrerseits zur Finanzierung des großen, prächtig eingespielten Apparates beitragen. — Dagegen ist das Kieler Konservatorium (Studiendirektor Dr. Mayer-Reinach) gleich manchen Studienanstalten andrer deutscher Städte in seinem Fortbestehen bedroht. Sein Eingehen würde bedeuten, daß die Provinz Schleswig-Holstein ihrer bedeutendsten musikalischen Bildungsanstalt, die zudem günstig in der Mitte des Landes liegt, beraubt wäre. Kürzlich hat sich nun aus Kreisen der Eltern und der älteren Studierenden eine „Gemeinschaft zur Aufrechterhaltung des Konservatoriums" gebildet, deren Ziel in dem angegebenen Namen festgelegt ist. Wir wünschen dieser Gemeinschaft vollen Erfolg.

Wilh. Becker

Paris. Die Pariser Musikverleger haben beschlossen, in Paris keine deutsche Musik zu verkaufen, solange in Deutschland keine französische Musik verkauft werden darf. Es wird ausgerechnet, daß die Deutschen dabei erheblich schlechtere Geschäfte machen als die Franzosen, denn die deutsche Musik wird in Frankreich weit mehr gebraucht als die französische in Deutschland. Im letzten Jahre hat Léhar 190 000 Fr. für die „Lustige Witwe" erhalten, Oskar Straus für den „Walzertraum" 100 000 Franks und Gilbert für die „Keusche Susanne" 30 000 Franks. Léhar allein hat zehnmal mehr erhalten, als alle französischen Autoren zusammen in Deutschland und Österreich verdient haben. — Nun, ob die Herren Straus, Gilbert usw. auch weiterhin zu ihren französischen Tantiemen kommen, dürfte uns kühl bis ans Herz lassen. Es ist ja nicht für uns, sondern für Frankreich bezeichnend, daß gerade diese „deutsche Musik" am meisten Anklang findet.

Notizen

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Sunte Marie tou'm Schare", Singspiel von Siegfried Scheffler (Text von Bruno Peyn) (Altona, Stadttheater).

„Die Todestarantella", Mimodram von Julius Bittner (Braunschweig, Landestheater).

„Nacht der Seelen", Oper in drei Akten von Ernst Viebig (Aachen, Stadttheater).

„Sünde", Oper von Gustav Laska (Schwerin, Stadttheater).

„Germelshausen — das versunkene Dorf", phantastische Oper von Hans Grimm (Augsburg, Stadttheater).

„Leon", Oper von Theo Schablass, Dichtung nach Franz Grillparzers Lustspiel „Weh' dem, der lügt" (Troppau, Stadttheater).

„Satyros", musikalische Komödie von Waldemar v. Baußnern (Basel, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Von der Einsamkeit", Orchesterwerk in drei Sätzen von Hans Herwig (Elberfeld, Konzertgesellschaft).

Sextett für Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier op. 32 von Walther Böhme (Reichenbach i. V., durch das 1. Bläserquintett des Gewandhauses und Hermann Knoth).

Volkslieder, bearbeitet für zwei Singstimmen und kleines Orchester von Rudolf Siegel (Bochum, Musikverein).

„Von den letzten Dingen des Menschen" von Ladislav Vycpálek und „Versuchung in der Wüste" von Jaroslav Křička (Prag).

„Im Herbst", sinfonische Kantate für Orchester, Altsolo und Männerchor op. 16 von Walther Moldenhauer (Düsseldorf, unter Kapellmeister Paulig).

„An den Mistral", Tanzlied für Bariton mit Orchester von Fritz Brandt (Düsseldorf, Karl Panzner).

Drittes Streichquartett und Lieder von Felix Woyrsch (Altona, Rahtje-Quartett und Käte Neugebauer-Ravoth).

2 Sätze aus der „Mazedonischen Suite", 2 Vorspiele aus der Oper „Mariahilf", Adagio und Scherzo von Siegfried Scheffler (Hamburg).

„Das Kind", Oratorium für Chor, Soli und Orchester von Gustav Spalwingk (Weißenfels).

Streichquartett Nr. 3 in C-Moll von Reinhard Oppel (Kiel, Kieler Streichquartett).

29. Psalm von Heinrich Lemacher (Solingen, Konzertgesellschaft unter Musikdirektor Boell).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Ouvertüre zu „Wie es euch gefällt" op. 7 von H. H. Wetzler; „Feuerwerk", Fantasie von Strawinsky (Kiel).

„Die heilige Stadt", Oratorium für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 30 von Walther Böhme (Chemnitz, Kaufm. Vereinshaus unter Paul Geilsdorf).

„Liebesmesse", Chorwerk von Hermann Zilcher (Frankfurt a. M., Singakademie).

„Weltfeier", sinfonische Kantate von Karl Weigl (Bochum, Musikverein).

„Der 69. Psalm' für achtstimmigen Doppelchor, sechsstimmigen Knabenchor, Tenorsolo und großes Orchester von Heinrich Kaminski (Berlin, Hochschule für Musik).

„Boris Godunof" von Mussorgski in der Neubearbeitung von Rimsky-Korssakoff (Dresden, Staatsoper).

„Gärtnerin aus Liebe" von W. A. Mozart (ebenda).

5. Sinfonie E-Dur op. 82 und Lieder für Sopran und Klavier von Jean Sibelius (Leipzig, Sinfonie-Orchester unter Leitung von Helmuth Thierfelder, Sopran: Käthe Thierfelder-Grundmann).

Musik im Ausland

New York. Hilfsaktion der amerikanischen für die deutschen und österreichischen Musiker. In New York hat sich auf Anregung und unter dem Vorsitz des auch in Deutschland rühmlichst bekannten Geigers und Dirigenten Theodor Spiering ein Ausschuß gebildet, der in Tageszeitungen und musikalischen Fachzeitschriften einen Aufruf „An die Musiker Amerikas" veröffentlicht und zu einer großen nationalen Spende für bedürftige deutsche und österreichische Musiker aufruft. Fachzeitschriften, wie z. B. der „Musical Courier" haben eine ganze Seite zur Veröffentlichung des Aufrufs unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Für die Verteilung der Spende in Deutschland wird ein aus deutschen Kunstkreisen gewählter Ausschuß bestellt, dessen Zusammensetzung noch bekanntgegeben wird.

Buenos Aires. Ende vorigen Jahres hat hier unter Mitwirkung verschiedener deutscher Männergesangvereine das erste deutsche Sängerfest stattgefunden.

Musikfeste und Festspiele

Mannheim. Der Verband der Mannheim-Ludwigshafener Musiklehrkräfte plant für Anfang Mai ein mehrtägiges Kammermusikfest mit Werken Max Regers. Die Konzerte werden viele Erstaufführungen für Mannheim bringen.

An die Deutschen Komponisten.

Für das am 4. bis 10. August d. Js. in Salzburg stattfindende Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, die eine Schau über das Wertvollste des heutigen kammermusikalischen Schaffens in allen, der Internationalen Gesellschaft für neue Musik angegliederten Ländern bzw. Sektionen geben sollen, haben die Einsendungen von seiten der deutschen Musiker (Kammermusik mit Streichern und Bläsern, Lieder, Sonaten — und nicht nur Manuskriptwerke) bis zum 20. März an die Geschäftsstelle der Sektion, z. Hd. Herrn Benedikt Lachmann, Berlin W 30, Bayrischer Platz 13/14, zu erfolgen. Die Vorprüfung erfolgt durch den aus fünf Mitgliedern bestehenden deutschen Musikausschuß, der seine Vorschläge an die international zusammengesetzte Jury weiterleitet, die dann endgültig über die Programmgestaltung des Salzburger Festes entscheidet. Zum deutschen Delegierten dieser Jury ist Hermann Scherchen, Frankfurt a. M., gewählt worden. Die Einsendungen sind eingeschrieben, mit deutlicher Angabe des Namens und der Adresse zu senden.

Stuttgart. Max Reger-Feier. Zum 50. Geburtstag Max Regers veranstalteten das Württembergische Landestheater und die Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft eine Reger-Gedächtnisfeier. Das Landestheater wird eine Morgenfeier „Der junge Reger" (Ansprache Dr. Hugo Holle, Kammermusik, Lieder) und ein Orchesterkonzert unter Leitung Professor Leonhardts (Orchesterlieder, Serenade u. a., Solistin Olga Blomé) bieten. Die Max Reger-Gesellschaft ihrerseits gibt ein Kirchenkonzert (Uraufführung der nachgelassenen Kantate Nr. 5, die Motette Nr. 2,' Geistliche Lieder für Solostimme und

für a-cappella-Chor; Mitwirkende: Anne Weegmann-Schmitt, Gesang, Stiftsorganist Strebel, Orgel, und die Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Leitung von Dr. Hugo Holle).

Von Gesellschaften und Vereinen

Dt. Eylau. Die hiesige Liedertafel beging kürzlich die Feier ihres 50jährigen Bestehens. Die Herren G. Nossleit und Gnoschka, die zu den Gründern gehören, wurden aus diesem Anlaß zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Berlin. Eine allgemeine deutsche Kirchenmusikwoche wird der Landesverband evangelischer Kirchenmusiker in Preußen kurz nach Ostern in den Räumen der Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg, veranstalten. Der Zweck ist, die Pflege, Förderung und Würdigung der Kirchenmusik und ihre Bedeutung im gottesdienstlichen Leben im Bewußtsein aller zu vertiefen. So werden die wichtigsten Fragen des kirchenmusikalischen Lebens von berufenen Fachleuten erörtert werden. Ein katholischer Kirchenmusiker wird über den gregorianischen Choral sprechen; Darbietungen rein kirchenmusikalischer und liturgischer Art, von der Singakademie (Prof. G. Schumann), dem Madrigalchor (Prof. C. Thiel) und dem Frankfurter Motettenchor (Prof. Fr. Gambke) sind von besonderem Interesse. Dem Kapitel der Stimmenbildung soll von dem Stimmenbildner W. Frankenberger, Nürnberg, in Vorträgen von insgesamt 12 Stunden Dauer mehr als gewöhnliche Sorgfalt gewidmet werden. Der Beitrag für Vorträge und Konzerte beträgt 1000 Mark, für Geistliche, Kirchenmusiker und Lehrer 500 Mark, für Studierende 300 Mark. Für Wohnung und Verpflegung wird vom Landesverband weitgehendst gesorgt werden. Anmeldungen sind, der Übersicht wegen, schon jetzt vorzunehmen. Eine Drucksachenpostkarte mit Name und Adresse (ohne Bemerkungen!) genügt und ist zu richten an: Kantor W. Koppelmann, Karow-Berlin N.

Persönliches

Joseph Pembaur sen., der bekannte Komponist und Vater des Pianisten Pembaur ist in Innsbruck im Alter von 75 Jahren gestorben. Schüler des Wiener Konservatoriums und der Münchner Musikschule, wurde er 1875 Direktor der Musikschule des Innsbrucker Musikvereins, später Dirigent des dortigen Akademischen Gesangvereins und des von ihm begründeten Tiroler Sängerbundes. Seit 1918 lebte er im Ruhestand. Auch als namhafter Komponist auf dem Gebiet des Liedes und des Chorliedes ist Pembaur bekannt geworden.

Hugo Jüngst, der bekannte Dresdner Liedermeister, ist am 3. März, eine Woche nach seinem 70. Geburtstag (26. Februar), nach längerem Leiden in Dresden gestorben; mit ihm ist einer der bekanntesten und verdienstvollsten Vertreter deutschen Männerchorwesens dahingegangen. Jüngst zählte sowohl als Dirigent wie als Komponist und besonders auch als Bearbeiter von Volksliedern zu den ersten Fachleuten auf diesem Gebiet, was klar auch dadurch zum Ausdruck kommt, daß der verstorbene Sängervater von nicht weniger als 78 Gesangvereinen — darunter die allerersten — die Ehrenmitgliedschaft empfangen hatte.

Carl Adolf Lorenz †. In Stettin starb in den ersten Märztagen Prof. Dr. Carl Adolf Lorenz, der am 13. August 1922 noch in aller Frische seinen 85. Geburtstag gefeiert hatte. Wir brachten im 19. Heft des letzten Jahrgangs (S. 421) einen Artikel über den Senior der deutschen Komponisten, fügen noch hinzu, daß sein Heimatort Köslin ihn zum Ehrenbürger ernannt hat und daß in Stettin eine Straße seinen Namen trägt. Im Jahre 1866 hat Lorenz die Stelle C. Loewes übernommen und bis vor 10 Jahren innegehabt. Noch im besonderen sei darauf hingewiesen, daß Lorenz unter dem Titel „Einer und bald keiner" 1917 eine Selbstbiographie erscheinen ließ.

Musikdirektor Joh. Schultze, der älteste, noch jetzt in voller Rüstigkeit wirkende Hamburger Chormeister, vollendete am 12. Februar sein 75. Lebensjahr.

Walter Ibach, der Seniorchef der bekannten Klavierfirma Rud. Ibach Sohn, Barmen, ist gestorben.

Prof. Dr. Pielke, der seinerzeit als Sänger, jetzt als Stimmphysiologe und Gesangspädagoge bekannte Künstler, feierte am 26. Februar seinen 75. Geburtstag.

Musikdirektor Heinrich Pfannschmidt, Berlin, der verdienstvolle Leiter des gleichnamigen Chores, feierte am 13. Februar seinen 60. Geburtstag.

Prof. David Bromberger, Bremen, als Pianist, besonders auch als Kammermusikspieler sehr geschätzt, beging in ungewöhnlicher Frische und in voller Ausübung seiner Kunst den 70. Geburtstag.

In Leipzig starb am 21. Februar im 81. Lebensjahr Frl. Helene Hauptmann, die Tochter Moritz Hauptmanns. Der langjährigen Mitvorsteherin des von Holsteinstiftes in Leipzig werden zahlreiche ehemalige junge Musiker, die als die „sieben Raben" im Gartenhaus des Stiftes Unterkunft und Verpflegung fanden, und denen die Verstorbene eine geradezu mütterliche Sorgfalt angedeihen ließ, den Heimgang der edlen Frau tief bedauern. In Berlin stand sie viele Jahre dem Hause H. v. Herzogenbergs vor, nachdem sie dessen leidende Gattin bis zu deren Tode treu gepflegt hatte.

Dr. Alfred Heuß ist z. Zt. in der Schweiz, wo er einige Vorträge über Händel und die Gegenwart sowie über das Wesen des Lieds hält.

BERUFUNGEN

Josef Turnau, der Oberregisseur des Badischen Landestheater in Karlsruhe, wurde an Stelle von Prof. Wymetal in gleicher Eigenschaft an die Wiener Staatsoper berufen.

Konzertnachrichten

Leipzig. H. L. Kormann, „Der Käficht", komische Oper in 1 Akt. Uraufführung. Es braucht keine besondere Prophetengabe, um voraussagen zu können, daß jedenfalls die harten Notwendigkeiten der Gegenwart zu einer stärkeren Nachfrage nach Musikwerken (dramatischen oder epischen) kleineren Formats zwingen werden. Erwägungen solcher Art, daneben ein ganz besonderes praktisches Bedürfnis und der innere Drang zu musikdramatischen Stoffen bestimmten wohl den begabten Leipziger Komponisten H. L. Kormann, das Libretto des alten Theaterroutiniers Kotzebue zu vertonen, das mit seiner ungebräuchlichen Sprachform „Der Käficht" schon eine komische Wirkung auslöst. Was das Werkchen auszeichnet, ist eine durchsichtige Handlung ohne alle Längen und die Möglichkeit, für jede der vier Hauptrollen eine dankbare Arie und ebenso wirkungsvolle Ensemblesätze zu gewinnen. Kormanns Arbeit ist von einem entzückenden Fluß der Melodien, die sich leicht einprägen und viel vom Geist der Nikolai und Lortzing und selbst von der Grazie eines Rossini an sich haben. Man hat nie die Empfindung, in fremde, neuartige Welten geführt zu werden, fühlt sich vielmehr immer angeheimelt wie in einer behaglichen, altgewohnten Umgebung. Keineswegs soll dies etwa heißen, daß irgendwelche Entlehnungen sich nachweisen ließen, daß Trivialitäten das Ohr verletzten. Im Gegenteil: Kormanns Musik ist durchaus von Eigenart, liebenswürdig, kein Takt langweilig, ausausgestattet mit Feinheiten und Reizen aller Art. Der glücklichen Behandlung der Singstimmen entspricht eine feinsinnige instrumentale Begleitung, die vorläufig, der Not gehorchend, noch dem Klavier anvertraut, aber durchaus orchestral gedacht ist und ebenfalls überall in Erfindung wie Arbeit den talentvollen Musiker verrät. Wiegt auch der Text nicht gar zu viel, so sinkt auf der anderen Seite die Wagschale der Musik beträchtlich tief herab, und man darf wohl sagen, daß „Der Käficht" seinen Zweck, unterhaltsam zu sein, und mehr noch: künstlerisch reizvoll und anregend zu wirken, voll erfüllt. Die Uraufführung auf einer kleinen Bühne Leipzigs wurde von der örtlichen Kritik günstig aufgenommen und fand, wie dann auch die vielen Wiederholungen, den vollsten Beifall des Publikums, wozu natürlich auch die glückliche Besetzung (Kammersänger sänger Dr. Ulrich-Bruck [Baß], Konrad Meyerhoff [Tenor], Marga Gruner [Sopran], Herta Schreiber [Alt] und Manfred Scheffer als „Schlösser") wesentlich mit beitrug. H. St.

Frankfurt a. M. Die Frankfurter Singakademie brachte Hermann Zilchers „Liebesmesse" (nach einer Dichtung Will Vespers) zehn Jahre nach ihrer Uraufführung in Straßburg unter H. Pfitzner, hier zu einer außerordentlich erfolgreichen Erstaufführung. Die Frankfurter Singakademie und der Motettenchor unter Leitung von Prof. Fritz Gambke leisteten Vorzügliches. Dirigent und der anwesende Komponist wurden lebhaft gefeiert.

Kiel. Das vor zwei Jahren von dem Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Stein ins Leben gerufene Collegium musicum, das sich ausschließlich der Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts widmet, veranstaltete ein Sonderkonzert, das in der Reihe seiner öffentlichen Konzerte einen Höhepunkt bedeutet. Die hervorragende Cembalistin Anna Linde, Berlin, gab auf ihrem mitgebrachten Instrumente zwei Konzerte mit denkbar stärkstem Erfolge. Beim ersten Konzert vereinigten sich mit dieser Künstlerin die Konzertmeister Träger (Violine), Jager (Cello) und der erste Hoboist Lauschmann des Städtischen Orchesters, um im Originalgewande je ein Trio von Bach und Händel und eine Haydn-Sonate für Violine und Cembalo vorzustellen. Der Erfolg und die Nachfrage veranlaßten Frl. Linde, ein zweites Konzert mit Unterstützung der in Kiel bestens bekannten Sopranistin Henny Wolff (Köln) zu geben. — Die 6. Kammermusik des Vereins der Musikfreunde brachte die Uraufführung des Streichquartetts Nr. 3 C-Moll von Reinhard Oppel durch das Kieler Streichquartett. Wir freuen uns, feststellen zu können, daß unserm einheimischen Komponisten damit ein besonderer Wurf gelungen ist. Wilh. Becker

Auch in diesem Jahr fand die von dem Direktor der Städtischen Bühnen ins Leben gerufene Rostocker Frühjahrswoche statt. Theater und Universität hatten ein großzügiges Programm aufgestellt. An musikalischen Erstaufführungen enthielt es (zur Erinnerung an die vor 100 Jahren stattgehabte Uraufführung) Webers „Euryanthe" in der Bearbeitung von Hermann Stephani, Mahlers „Lied von der Erde" und die „Ammenuhr" von W. Braunfels.

Rostock. Das Städt. Orchester Rostock brachte unter Heinr. Schulz zwei Werke aus der Kaunschule zur Uraufführung. Die Suite für großes Orchester von Karl August Lentz (einem Deutsch-Amerikaner) hat unzweifelhafte Vorzüge in der bunten Instrumentation, und zeigt im ersten Satze eine interessante Durchführung, zu der im letzten eine flüssige Erfindung tritt. Das Werk macht einen sympathischen, aufrichtigen Eindruck. Zwei Sätze aus der F-Suite von Anton Modarelli verrieten keinerlei technische Begabung und entblößten die Erfindungskraft des Kompositeurs in wenig vorteilhafter Weise. F. Specht

Liegnitz. Otto Rudnick führte mit seinem Volkschor Wilh. Rudnicks, des bekannten Tondichters, abendfüllende dramatische Kantate (Konzertoper) „Otto der Schütz" mit glänzendstem Erfolge auf. Das große Werk zeichnet sich durch eine Fülle entzückender Melodien aus, atmet dramatisch lebhaftes Empfinden, hat packend wirksame Chöre, ist in ein leuchtend farbiges Orchestergewand gehüllt, bietet in schönster Sangbarkeit keine allzu großen technischen Schwierigkeiten, ein belebender Hauch von Jugendfrische liegt darüber. Es bietet des natürlich und ungesucht Schönen für 3 Solisten (Sopran, Tenor, Bariton), Chor und Orchester so viel, daß Dirigenten eines großen Erfolges sicher sein können. Auch Dirigent und Mitwirkende wurden lebhaft ausgezeichnet, vor allem unsere heimische Künstlerin Frau H. Langer. Leider ist dies schönste und gehaltvollste weltliche Werk Rudnicks noch Manuskript, doch würde der Autor sein Material hierzu sowie auch das zu seiner oratorischen Bußpredigt „Johannes der Täufer' evtl. leihweise hergeben. Wie man hört, arbeitet der 72jährige Meister an einem neuen Oratorium „Jesus Christus, der Weltheiland", das nach Möglichkeit den Bedürfnissen der Zeit Rechnung tragen soll. Möchte es ihm wohl gelingen.

F. H.

Preisausschreiben

Die Deutsche Turnerschaft erläßt für das im Juli in München stattfindende Turnerfest ein Preisausschreiben zur Gewinnung eines Bundesliedes. In Betracht kommen Hymnen, Märsche oder Wanderlieder von 4—5 Strophen in einstimmiger Vertonung. Einsendungen sind bis 31. März an die Geschäftsstelle der Deutschen Turnerschaft zu richten. Die zur engeren Wahl gestellten Kompositionen werden in München öffentlich von Turnersängern vorgetragen, und dabei erfolgt dann auch die Zuerkennung der Preise von vorläufig 15 000, 10 000 und 5000 Mark.

Geschäftliche Mitteilungen

Um den Abonnenten, die die Zeitschrift bisher vom Verlag direkt unter Kreuzband bezogen haben, die hohen Portokosten zu ersparen, werden wir diesen Abonnenten die Z. f. M. von Heft 7 ab durch Postüberweisung zugehen lassen. Geringe Gebühren sind auch hierbei nicht zu umgehen; deshalb bitten wir die direkten Bezieher, auch in Zukunft einen über den Abonnentenpreis hinausgehenden Betrag einzusenden.

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 7, erscheint am Sonnabend, den 7. April 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 7 — *Leipzig, Sonnabend, den 7. April* — 1. Aprilheft 1923

AUS DEM INHALT: A. Heuß: J. S. Bach als Objekt mathematischer Spielereien / K. Neumann: Die Bedeutung der programmatischen Vortragsmusik im Klavierunterricht / A. Hollaender: Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches / Innerer Betrachtung gewidmet / Aus dem Leipziger Musikleben / Im Namen des Volkes! / Zur Steuerung der Not der konzertierenden Künstler

Musikalische Gedenktage

1. 173? Franz Joseph Haydn * in Rohrau a. d. Leitha — 1866 Ferruccio Benvenuto Busoni * in Empoli bei Florenz / **2.** 1803 Franz Lachner * in Rain (Oberbayern) / **3.** 1897 Johannes Brahms † in Wien / **4.** 1752 Nicola Antonio Zingarelli * in Neapel / **5.** 1784 Ludwig Spohr * in Braunschweig / **6.** 1660 Johann Kuhnau * in Pirano (Istrien) — 1815 Friedrich Robert Volkmann * in Lommatzsch (Sa.) / **7.** 1846 Franz Ries * in Berlin / **8.** 1533 Claudio Merulo * in Correggio — 1692 Giuseppe Tartini * in Pirano (Istrien) — 1848 Gaetano Donizetti † in Bergamo — 1848 Louis Adam † in Paris — 1870 Charles Auguste Bériot † in Brüssel / **9.** 1627 Johann Kaspar Kerll * in Adorf (Vogtl.) — 1874 Julius Bittner * in Wien / **10.** 1864 Eugen d'Albert * in Glasgow — 1903 Johann Gottfried Heinrich Bellermann † in Potsdam / **12.** 1801 Joseph Franz Karl Lanner * in Wien — 1844 Franz Kullak * in Berlin — 1880 Henri Wieniawski † in Moskau / **13.** 1810 Félicien César David * in Cadenet (Vaucluse) — 1830 Eduard Lassen * in Kopenhagen — 1894 Philipp Spitta † in Berlin / **14.** 1759 Georg Friedrich Händel † in London — 1843 Joseph Lanner † in Oberdöbling bei Wien / **15.** 1688 Johann Friedrich Fasch * in Buttelstedt b. Weimar — 1893 Rudolf Radecke in Berlin

J. S. Bach als Objekt mathematischer Spielereien

Zu Werkers „Bachstudien"

Von Dr. Alfred Heuß

Obwohl Werkers „Studien"*) anläßlich des Berichts über das Breslauer Bachfest mit Entschiedenheit zurückgewiesen worden sind (s. letzten Jahrg. S. 383), ist es doch aus verschiedenen Gründen nötig, auf diese „Studien" etwas näher zu sprechen zu kommen. Vor allem deshalb, weil sie, wie schon das Erscheinen des gerade für heutige Verhältnisse recht umfangreichen Werkes als Abhandlung eines staatlichen Forschungsinstitutes zeigt, von allem Anfang an wissenschaftlich tiefernst genommen worden sind. — Dann habe ich mir sagen lassen, daß es auch Musiker, jüngere und ältere, gebe, die das Werk als eine „Offenbarung" betrachteten, ja, es ist mir berichtet worden, daß junge Musikstudierende sich in dem Sinne ausgesprochen hätten, nun erst verständen sie Bach. Was mich lebhaft an einen gleichlautenden Ausspruch eines sehr, sehr bekannten und an einer ersten Stelle in Berlin wirkenden Musikers erinnerte, der, in Hellerau Jaques-Dalcrozesche Tanzschülerinnen auf Bachsche Fugen tanzen sehend, entzückt ausrief: Jetzt wisse er zum ersten Male, was eine Bachsche Fuge sei. Wozu man bemerken wird, daß, wenn denn schon einmal außermusikalische Hilfsmittel, wie sie mathematischer Hokuspokus oder die hübschen Beine junger Tänzerinnen vorstellen, zum Verständnis Bachs nötig sein sollen, man den letzteren sogar unbedingt den Vorzug gibt, zumal sie nach den Intentionen eines wirklichen Musikers wie Jaques-Dalcroze in Bewegung gesetzt werden, während die mathematischen Flunkereien Werkers auf einen derartigen unkünstlerischen und unmusikalischen Menschen schließen lassen, daß ein Bach als erster das Weite gesucht hätte. Hingegen dürfte er den Fugentänzerinnen sogar stillvergnügt zugesehen, nachher aber vielleicht zur Buße für sein Vergnügen die Kantate: „Widerstehe doch der Sünde" geschrieben haben! Kurz, es steht fest, daß die Werkerschen „Studien" sowohl von musikwissenschaftlicher wie musikalischer Seite sogar sehr ernst genommen werden, wenn mir auch weiterhin berichtet worden ist, daß der und jener vorher „Begeisterte" anläßlich des Vortrags Werkers im Rahmen der Leipziger Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft — ich konnte den Vortrag nicht selbst besuchen — einen sanften Rückzug angetreten habe. Es erscheint jedenfalls nötig, sich mit diesem Buch etwas näher zu beschäftigen, als es in dem Bericht
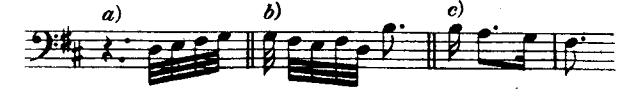
*) Wilhelm Werker: Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach. Abhandlungen des Sächsischen staatlichen Forschungsinstitus für Musikwissenschaft. Heft 3, Gr. 8°, 350 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922.

über das Breslauer Fest möglich war, denn die Frage dürfte doch wichtig sein, ob man neuen Offenbarungen über den Bachschen Genius gegenübersteht oder — wissenschaftlichem Humbug, gegründet auf nicht leicht zu definierendem musikalischem Dilettantismus. Zwischen diesen beiden Extremen bewegt sich nämlich die Bewertung dieser „Studien“, wobei wir von allem Anfang diejenigen zahmen und diplomatischen Gemüter, die auch hier die sogenannte „goldene Mittelstraße“ kompromißfreudig wandeln wollen, von uns weisen. Hier gibt es kein modern feiges, bequemes Ausweichen, denn die Hauptfrage heißt, ist Bach, den genau nachweisbar jede Beschäftigung mit der Musik im Sinne der damaligen Musikmathematiker anekelte, trotzdem ein ganz bewußter Mathematiker oder ist er es nicht? Denn daß sich in dieser und jener Art in jeder, nicht nur Bachschen, organischen musikalischen Komposition Symmetrien verschiedenster Art einstellen, weiß jeder mit der Materie Vertraute. Nur ist es bis dahin, zumindestens nicht in neuerer Zeit, niemand eingefallen, daraus bis in ausgeklügeltste Einzelheiten ein bewußtes System des betreffenden Komponisten zu machen, in der Art, daß er vor der Komposition ausführlichste Berechnungen angestellt habe. Das konnte lediglich einer Zeit wie der unsrigen vorbehalten sein, in der instinktlose Musiker bei noch instinktloseren „Mizlers“ — der Begründer der „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ in Leipzig z. Zt. Bachs — in die Schule gehen, um sich in ihrer ihnen völlig entfremdeten Kunst als entgleiste Musiker unterrichten zu lassen. Indessen, genug der Worte. Wir müssen vor allem festzustellen suchen, auf welchem musikalischen Untergrund der moderne Mizler — der einstige war Bachs Schüler gewesen, wußte aber nicht im geringsten etwas von Bachs mathematischer Beschäftigung! — seine Studien anstellt. Taugt dieser Untergrund nichts, so leuchtet dann wohl auch dem „gläubigsten Herzen“ ein, daß sich auf die einfachste Weise mathematische Equilibristik treiben läßt und wie viel von ihr zu halten sei. Werker hat von den 48 Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers nur zwölf aus dem ersten Teil behandelt, so daß, würden die Untersuchungen weitergeführt und der Öffentlichkeit übergeben, noch drei derartige Bücher zu erwarten wären. Gewählt sei ein Beispiel, an dem sich bei relativ wenig Raumverlust möglichst viel von Werkers Untergrundsmethode zeigen läßt, nämlich Präludium und Fuge in D-Dur.

Werkers erste Aufgabe besteht immer darin, den motivischen Zusammenhang zwischen Präludium und Fuge herzustellen, was dann den Untergrund für die weiteren Untersuchungen gibt. Ihm bei der ersten Aufgabe zuzuschauen und zu kontrollieren, ist ohne weiteres auch einem solchen Musiker möglich, der nicht Mathematik als Hauptfach getrieben hat, wohl aber sich in den Grundgesetzen seiner Kunst auskennt.

Das Fugenthema:
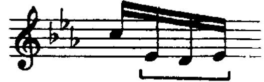
zerlegt Werker in folgende drei Teile, denen er die Namen Vordersatz, Kopula und Nachsatz gibt:



Wie man sieht, geht Werker in der Zergliederung weiter, als jemals ein Phrasierender, selbst Riemann, gegangen ist, und von Werkers Stellung zur Phrasierung sei später noch die Rede. Für Musiker war bis dahin das Thema zweiteilig, es bestand aus a) + b) als erstem und aus c) als zweitem Teil. Nun ließe sich über die Dreiteiligkeit wirklich reden, sofern Bach den Zwischengedanken der Fuge:



aus b) — aber ohne die beiden Ecktöne — gewonnen haben kann. Die Übereinstimmung ist jedenfalls auffallend; ob sie aber Bach bewußt gewesen, wird man trotzdem unentschieden lassen müssen. Von diesem Zusammenhang hat nun Werker aber nichts gemerkt, wenigstens finde ich in seiner ganzen Untersuchung keinen Hinweis darauf. Hingegen heißt es bei ihm: „Der Nachsatz ist die vergrößerte Umkehrung des Vordersatzes in rhythmischer Veränderung: Anfang und Ende des Themas sind eins.“ Ich bitte die Leser, sich genau mit dem Gesagten bekanntzumachen. Heute werden Bücher mit scheinbar gründlichen Untersuchungen in einer derart liederlichen, oberflächlichen Weise gelesen und auch öffentlich beurteilt, daß man sich nicht darüber zu wundern braucht, wenn Autoren in den Ruf scharfsinniger Entdecker kommen, die — nun, wir wollen ja sehen. Was Werker sagt, muß man sich auch tatsächlich in Ruhe klarmachen, um die Ungeheuerlichkeit überhaupt fassen zu können. Werker sagt, daß c) das gleiche wie a) sei, nur umgekehrt und in der Vergrößerung. Hat man für derartiges Worte? Ich sage: Bestehen zwischen diesen beiden Tonreihen Zusammenhänge, so kann jeder mit Leichtigkeit solche zwischen beliebigen Stücken von Schönberg und von Bach nachweisen. Ohne weiteres sei aber auch auf das System Werkers hingewiesen, derartige Zusammenhänge herauszufinden. Hauptbedingung heißt: Vollständige Verleugnung absolut jeder Musikalität. Dann läßt sich mit den Tönen operieren wie Kinder mit einem Dominospiel hantieren: man setzt der Zahl nach zusammen, was eben zusammengehört. Es braucht einen nicht zu kümmern, ob die Töne in den beiden Töne-Dominosteinen. vollkommen verschiedene Bedeutung haben. Auf dem ersten Ton von a) z. B. liegt der Akzent, der erste von c) ist Auftakt, wie überhaupt jeder der Töne völlig entgegengesetzte Bedeutung hat. Weil eben jede Musikalität ausgeschaltet ist, ein nicht kindliches, sondern kindisches Tonvergleichen zur Anwendung gelangt, spielt all dies nicht die geringste Rolle. Im C-Moll-Präludium figuriert Bach den C-Moll-Akkord:
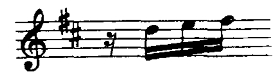


200 Jahre entging den Spielern, daß die Halbtonfolgen doch eigentlich nichts anderes seien wie:



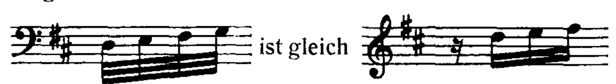
Werker nennt das den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. Hunderte, nein Tausende von Themen Bachs

und anderer Komponisten der verschiedensten Zeiten weisen den gleichen Zusammenhang auf, und zwar, ohne daß die rhythmische Stellung der Töne eine andere wäre.
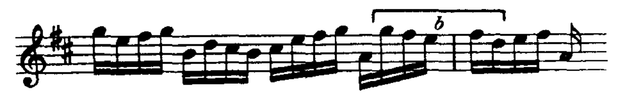
Doch weiter, wir gelangen ja erst zum Zusammenhang von Fuge und Präludium. a) geht diatonisch aufwärts, ebenso der Anfang des Präludiums:
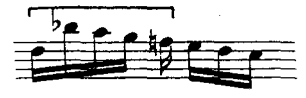


Folglich? Sollen wir's noch extra nebeneinandersetzen:



Kinder merken wenigstens, wenn sie neben einen Vierer einen Dreier setzen. Glücklich ist Werker, als er b) schon am Ende des zweiten Takts findet, nämlich:



Längere Zeit dürfte er aber gesucht haben, um c) zu entdecken. Aber, wie's nun einmal heißt: Wer sucht, der findet. Im 30., schreibe dreißigsten Takt, wird endlich der entscheidende Fund gemacht; man höre und staune:
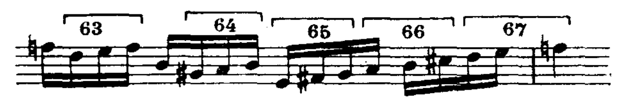


Soll auch nur ein Wort zugefügt werden? Werkers summarisches Ergebnis lautet: „Der motivische Zusammenhang zwischen Präludium und Fuge wäre somit hergestellt."

Ich fürchte nun, die Leser gründlich zu langweilen, wenn ich sie noch einen Schritt weiter führe. Aber dieser muß doch getan werden, damit sie wenigstens einen schwachen Begriff von der hier getriebenen Zahlenmystik bekommen. Wir verfahren zusammenfassend: Da das Präludium aus 35 Takten besteht, muß das themenbildende Motiv:



von dem wir gesehen haben, daß es mit dem Fugenthema nichts als die millionenfach vorkommende Aufwärtsbewegung gemein hat, 70 (2×35) Mal vorkommen. Das ist nicht so einfach zu beweisen, weshalb Jongleurkünste nötig sind. Bis zum 29. Takt geht die Sache glatt, kommt, wird doppelt gezählt, so daß also im 29. und 30. Takt das Motiv 6mal vorkommt. Frühere Summe: 56, 6 weitere, macht 62. Es fehlen also immer noch acht. Übrigens wäre von einem „Mathematiker" wie Bach denn doch zu erwarten gewesen, daß er diesen, den Schlußabschnitt des Präludiums, nicht im 29. Takt bringt, der auch nicht im geringsten Verhältnis zu 35, mithin 5 oder 7, steht. Welch schloddrige Arbeit hat denn doch Bach geliefert, wenn er nicht einmal die Hauptteile in ein mathematisches Verhältnis zu bringen vermag!

Doch weiter: Wo bleibt der Rest zu 70, nämlich 8? Die Sache wird brenzlich, denn Bach drängt zum Schluß, gelangt von da zu seinen berühmten seelischen Drükkern, was bei diesem Manne heißt, daß auch etwas ganz Neues herausspringt. Zunächst lebt aber noch das Hauptmotiv, und wie nun aus dem 31. Takt Werker eine genügende Zahl seines Dreiermotivs herausholt, nämlich 5mal, das zu zeigen ist etwas derart Ergötzliches, daß ein Varietekünstler, der aus seinem Zylinder die unglaublichsten Gegenstände herausholt, bei unserem mathematischen Bacchanten in die Schule gehen kann. Es geht so zu: unten Bach, oben Werker:
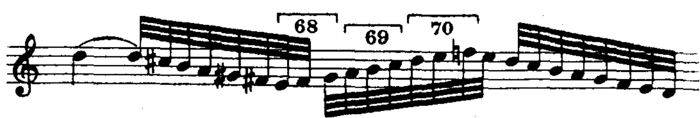


Ich frage nun hier aber mit aller Deutlichkeit: Hält Herr Werker seine Zeitgenossen wirklich für derart kindisch, daß er ihnen solche Kunststücke zu bieten wagt? Aber es wird — wir gehen ja dem Schluß zu — immer noch besser. Aus dem 32. Takt, in dem für jeden Musiker das 16tel Motiv genau so gut, wenn auch in drängender Umbildung, vorhanden ist wie in jedem der bisherigen Takte, holt Werker nichts (!), weil das Motiv nicht stufenweise aufwärts sich bewegt. Dieser Takt zählt erst bei der Umkehrung des Motivs, als:



was ebenfalls keines Kommentars bedarf.
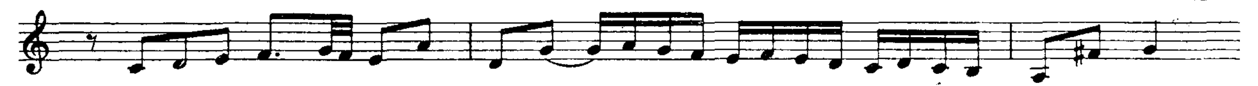
Den Rest von 3 Motiven findet Werker nun aber in der von Bach vulkanisch herausgeschleuderten 32stel-Figur, dem eigentlichen seelischen Resultat des außerordentlichen Drängens zum Schlusse, jener Figur, die auch für die Bildung des Fugenthemas maßgebend gewesen ist, was nun selbstverständlich Dinge sind, die für diesen völlig seelenlosen Bach-Mathematiker auch nicht die geringste Rolle spielen. Man sehe nun, wie das Schlußkunststück fertiggebracht wird, die noch fehlenden drei Dreier-Motive ausfindig zu machen:
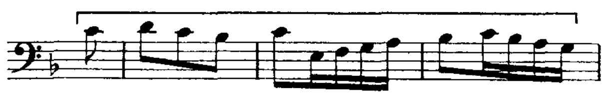


indem Bach das Motiv in regelmäßiger Präludiumsart abwandelt; 56mal ist es bis dahin vorgekommen, so daß also noch 14 Male fehlen. Wer sucht, der findet. Im 29. Takt drängt Bach dem Schlusse zu und gibt das viertönige, nach Werker dreitönige, Präludiumsmotiv auch der Mittelstimme. Diese Verstärkung, d. h. das gleichzeitige Erklingen des gleichen Motivs in Dezimen usw., dem also gar keine selbständige Bedeutung zu-

Und nun wird auch der Leser dieses kindische Zählspiel, das zu allem hin die Willkür selbst ist, satt haben, wenn er auch wissen muß, daß das Vorgebrachte eine Kleinigkeit gegenüber dem ist, was sonst noch ausgerechnet wird. Eine große Rolle spielt dabei das Abzählen der Töne des Themas — unser Fugenthema besteht aus 13 Tönen —, mit welcher Zahl dann ein Hokuspokus getrieben wird, der belustigen könnte, wenn er

nicht ödestes und geistlosestes Equilibrieren wäre. Entscheidend für einen Musiker ist auch hier wieder die völlige Willkür, die sich im besonderen auf Werkers Unmusikalität und seine dilettantische musikalische Schulung gründet. Werker scheint keine Ahnung davon zu haben, daß sich die genaue Ausdehnung eines Fugenthemas in sehr vielen Fällen wegen Ineinandergehens von Thema und Kontrapunkt einfach nicht bestimmen läßt, mithin jedes Abzählen der Töne völlig illusorisch wird. Werker weiß aber nicht einmal, daß Thema und Kontrapunkt niemals dasselbe sind, und so faßt er, je nachdem es ihm paßt, beide als Ganzes, als Thema, auf. Ist es jemals irgendeinem Musiker in den Sinn gekommen, das Thema der C-Dur-Fuge bis zur Modulation nach G-Dur auszudehnen, nämlich:



Das Thema hört beim ersten oder zweiten Tone e des 2. Taktes auf, hier setzt der Comes ein, und nicht ein einziges Mal während der ganzen Fuge trifft man auch den gleichen, von Werker als Thema angesehenen Kontrapunkt. Grund für diesen greulichen Dilettantismus: Werkers Thema weist 24 Töne auf, und mit dieser bequemen Symmetriezahl läßt sich natürlich das Tollste errechnen. Verfährt hier Werker nach dem Grundsatz, daß Geben seliger ist als Nehmen, so versteht er sich aber, wenn seine Zahlenmystik es verlangt, auch aufs Nehmen. Er stiehlt dem Thema glattweg den Schlußton und läßt es in der Luft baumeln. Der Leser halte sich genau vor Augen, was das heißt, was selbst für den Unmusikalischsten möglich ist. Er singe sich nämlich irgendein Lied vor, genau vor dem letzten Ton — der also in vielen Fällen der Leitton sein kann — breche er ab; diese schlußtonlose Melodie ist dann die Melodie. In dieser Art verfährt Werker mit dem Thema der F-Dur-Fuge, das auf Grund seiner Berechnungen nur 14 Töne haben kann, folglich unmittelbar vor dem Schluß abbrechen muß:



Hier fängt nun tatsächlich die Sache an, so etwas wie pathologisch zu werden und nicht den Musiker mehr, sondern den Arzt zu interessieren, besonders wenn man noch die daran geknüpften Bemerkungen liest. Es heißt da: „Daß Bach durch die 14tönigkeit dieses F-Dur-Fugenthemas sich als Ignorant in Sachen der modernen Phrasierungstechnik erweist, muß den gründlichen Vater dieser Disziplin gewiß betrüben.“ Hat die Tatsache, daß jedes Thema einen Schluß hat, mit Phrasierung irgend etwas zu tun? Welch maßlose Dreistigkeit spricht daraus, Riemann und die Phrasierungslehre in einem solchen Fall anzurempeln? Dabei liegt die Sache bei Herrn Werker so, daß er in Fällen, wo es ihm paßt, in der Zergliederung — vergl. unser D-Dur-Thema — weiter geht als jemals Riemann, dessen Grundsätze dabei sehr klar kenntlich sind. Auch den Psychologen kann derartiges interessieren: Er wird sagen, daß Herr Werker zu den Leuten gehört, die, um die Ungeheuerlichkeit ihrer Behauptung als ganz harmlos erscheinen zu lassen, ihrerseits zu einer dreisten Anklage schreiten; ob diese mit der Sache etwas zu tun hat oder nicht, ist gleichgültig, wenn man nur als Ankläger auftreten kann. Mit einem schlußtönigen Thema hätten sich in diesem Fall keine mathematischen Orgien treiben lassen, folglich mußte dem 15- oder 17-tönigen Thema die Schlußnote abgehauen werden. Und derartiges staunen heutige Musiker als Offenbarung an, glauben wie Werker, ein Bach habe mit abgezählten Tönen operiert, der „Formulierung des Fugenthemas sei — man höre und staune noch mehr — eine Gleichung vorangegangen. Diese — wir wollen Herrn Werker selbst noch einmal das Wort geben — bestimmte fast immer — vermutlich dann nicht, wenn Bach keine Zeit zu wochenlangen mathematischen Vorbereitungen hatte — die Tonzahl und auch Rhythmik des Themas, Modulation und die Gliederung des Fugenbauplanes, sowie immer die Taktlänge der Fuge, sei es durch die Taktzahl, die Fülle der Formbeziehungen oder die Anzahl der Themeneinsätze“. Diese Worte (S. 267) sind fett gedruckt und enthalten so ziemlich die Quintessenz der Werkerschen Ausführungen. Ahnen die „Begeisterten“ nicht wenigstens in einer etwas erleuchteten Stunde, daß Bach ein greulichster Stümper gewesen sein müßte, wenn er zu derartigen Mitteln hätte greifen müssen?

Es konnte hier nur darauf ankommen, für die gänzliche Willkür der „Methode“, die Unmusikalität und das dilettantische Musikertum des Verfassers einige unmittelbare Nachweise zu bringen. Auch das wäre nicht geschehen, wenn diese „Studien“ nicht auch von Musikern begrüßt worden wären. So ist's aber heute fast allenthalben: Das allermeiste „Neue“ unsrer Zeit ist nicht um seinetwillen wichtig, sondern weil es von vielen trotz seiner Durchsichtigkeit ernst genommen und zu einer hochwichtigen Sache gestempelt wird. In einer Zeit mit gesunden, sicheren Instinkten wäre dem Versuch, an Stelle natürlicher Schöpferkraft mathematische Berechnung zu setzen, mit einem schallenden Gelächter vor allem von seiten der Künstler begegnet worden, heute aber greifen sich manche von ihnen zunächst an den Kopf, fragen sich, ob's nicht eigentlich doch möglich sei, und plötzlich finden sie: Ja ja, das müsse es sein, und begeistert stürzen sie sich nun auf das nähere Studium. Und worauf beruht dies? Weil ihnen eine innere Stimme zuflüstert, daß ihre eigenen kompositorischen Arbeiten, genau besehen, auch nicht einen soliden Schuß Pulver wert sind. Und wie, sagen sie sich nun, sollte der Grund nicht darin liegen, daß sie vor dem Komponieren keine mathematischen Berechnungen angestellt hatten? Das Werkersche Buch zeige nun, wie das geschehen könne, somit sei der Weg, ein Sebastian Bach werden zu können, gefunden. Also rechnet, berechnet, stellt Zahlentheorien auf, zählt die Töne wie Kinder, die das Zählen lernen, ab, dann wird's eine neue Blütezeit der Musik absetzen. Eigentlich hätte man auch nichts als eine Satire auf das Buch schreiben sollen, eine solche setzt aber die Bekanntschaft weiterer Kreise mit der Materie voraus. Aber selbst zu einer Groteske gäbe das Buch Anlaß: denn wenn etwas vollkommen Unmögliches mit der exaktesten Wissenschaft, der Mathematik, zu beweisen versucht wird, ist die Groteske fertig.

Die Bedeutung der programmatischen Vortragsmusik im Klavierunterricht

Eine kleine musikpädagogische Studie von Musiklehrerin Käthe Neumann / Lauban

Alle kleinen und großen rein instrumentalen Werke der Tonkunst jeder Stilart werden musikwissenschaftlich entweder der absoluten oder der programmatischen Musik zugeteilt. Zur Erklärung dieser beiden Musikgattungen gebe ich nachfolgend das Hauptsächlichste an, was Hugo Riemann hierzu sagt:

„Absolute Musik ist ‚Musik an sich', ohne Beziehung zu andern Künsten oder zu irgendwelchen außer ihr liegenden Vorstellungsobjekten im Gegensatz zur ‚malenden' oder ‚darstellenden' oder Programmusik, d. h. zu der Musik, die etwas Bestimmtes ausdrücken soll... ‚Die Musik selbst ist direkter Ausdruck der Empfindung und setzt sich ohne Vermittlung des Verstandes beim Spieler und Hörer wieder in Empfindung um.' — ‚Programmusik soll als Darstellung eines näher bezeichneten seelischen oder äußeren Vorgangs verstanden werden."

Nun handelt es sich darum, welche Kompositionsgattung soll der Musiklehrer zur Förderung eines guten Vortrages im Unterrichte verwenden, d. h., ist die absolute oder die programmatische Musik besser geeignet, den Schüler in das Wesen der Musik einzuführen? — Ich höre einen Leser sagen: Natürlich erschließt die absolute Musik dem Kunstjünger das ureigenste Wesen der Musik am besten, weil sie reinste Musik und als solche direkter Ausdruck der Empfindung ist und sich ohne Vermittlung des Verstandes beim Spieler und Hörer wieder in Empfindung umsetzt, während die Programmusik nicht frei ist von Beziehungen zu andern Künsten und den Verstand des Spielers und Hörers mehr beschäftigt als das Gemüt. — Das ist richtig, lieber Leser. Aber nur der mit Musik begabte Schüler ist darauf eingestellt, absolute Musik, z. B. Sonaten, nachzuempfinden; der weniger musikalisch als phantasievoll Veranlagte muß erst durch das Studium der Programmmusik für die absolute Musik aufnahmefähig gemacht werden. Nur darf man nicht einseitig vorgehen und etwa den Phantasiemenschen ausschließlich die leichter verständliche Programmusik spielen lassen und den „Musikalischen" wiederum nur absolute Musik. Erst beide Arten im bunten Wechsel lassen das rechte Erfassen der Musik im Schüler aufblühen: Variatio delectat.

Unsere deutschen Tonmeister haben viele solcher gehaltvollen programmatischen Stücke geschrieben. Ich erinnere an Schumanns „Kinderszenen", für Klavier, an denen „große" und „kleine" Leute ihre Freude haben können, ferner Kullaks „Kinderleben" und Jensens „Wanderbilder", für Klavier, letztere eine ganze Folge bildhafter Reiseeindrücke. — Unter unseren heutigen programmusikschreibenden Klavierkomponisten nimmt Walter Niemann eine hervorragende Stelle ein. Seine eigenartigen, stimmungsvollen, Land und Leute schildernden „Deutsche Ländler und Reigen", die nordisch herb empfundenen, der Griegschen Muse wahlverwandten „Waldmärchen" und die poetischen „Schwarzwald-Idyllen" zeugen von echtem Deutschtum. Aus den „Deutschen Ländlern und Reigen" sind wohl die wertvollsten: das lyrisch weichempfundene „Alt-Wien" und der kräftig dreinschlagende „Westfälische Dörpertanz". — Alle diese Kompositionen Niemanns haben bei moderner Harmonisierung Anklänge an vorbildliche Werke der älteren romantischen Schule, vereinen also Älteres und Neues in sich und werden gerade deshalb die Zeit überdauern. Beachtenswert sind auch zwei Hefte „Jugendlust", für Anfänger, von Emil Söchting, und „Fünf instruktive Stücke zum Studium des Vortrags", für Fortgeschrittenere, von Curt Beilschmidt.

Im vorangegangenen habe ich einige kleine Fingerzeige für Notenwahl guter, programmatischer Unterrichtsmusik gegeben. Nun komme ich auf den Kerngedanken meines Aufsatzes zurück: „Der mehr mit Phantasie als musikalisch begabte Schüler muß erst durch das Studium der Programmusik für die absolute Musik aufnahmefähig gemacht werden." — Das schönste Überschriftenstücklein hat keinen Zweck, wenn der Lehrer es nicht versteht, dem Schüler Verständnis dafür einzuflößen. Es genügt nicht, daß das Stück in kühler, langweiliger Art besprochen, zerklügelt und einmalig vorgespielt wird. Wie nimmt man z. B. das Kullaksche: „Großmutter erzählt eine schauerliche Geschichte" durch? Zunächst spielt der Lehrer das Stück einmalig ohne jede Erklärung vor, damit der Schüler einen Gesamteindruck davon erhält. Dann erst wird er durch gestellte Fragen zum Nachdenken angeregt, inwiefern die Überschrift des Stückes mit dem Stück selbst in Rhythmus, Melodie und Harmonie im Einklang steht. Nach dieser Einführung spricht nun ausschließlich der Lehrer zu dem Schüler. Er entwirft ihm ein anschauliches Bild von der guten Großmutter im Silberhaar mit der Brille auf der Nase, dem Strickstrumpf in den Händen mit den klappernden Nadeln. Um sie herum sitzen, stehen, hocken zu Füßen kleine Buben und Mädels, ihre Enkelkinder. Der Hintergrund ist entweder die dämmerige Wohnstube im Winter oder der schattige, sommerliche Gartenplatz. Die Kleinen bestürmen die Großmutter: „Erzähl' uns eine Geschichte!" Sie läßt sich auch nicht lange bitten und erzählt mit tiefer Stimme und wichtiger Miene eine schaurig-schöne, alte, deutsche Mär', die die Kleinen immer wieder gern hören. Die Art und Weise ihres Erzählens geht ganz aus der Musik hervor. Zuweilen wiederholt sie einen Satz und hält ein wenig inne, um ihren Worten Nachdruck zu verleihen, bis schließlich die Stickerei zu Boden gleitet — eine längere Spielpause tritt ein —: Großmutter ist eingeschlafen. Die Schlußtakte geben nochmals kurz das drollig-schaurige Hauptmotiv in Moll wieder, während man die Vorstellung hat, daß die lebhafteren Kinder lachend fortstürmen, die ruhigeren sich behutsam davonschleichen, um Großmutter nicht zu wecken, und daß vielleicht noch eines im Banne des Märchens auf seinem Platze verbleibt.

So ungefähr macht der Lehrer dem Schüler das Stück zu eigen. Alles, was an Rede- und Darstellungskunst in ihm steckt, bietet er dazu auf. Er selbst muß ganz Musik sein. Seine Persönlichkeit muß ein Fluidum ausstrahlen, das sich ohne weiteres auf den Schüler überträgt. Zur noch besseren Veranschaulichung des Stückes

empfiehlt es sich, irgendein Bild des Malers Ludwig Richter zu zeigen, das die Großmutter inmitten ihrer Enkel wiedergibt. Das vergleichsweise Heranziehen einer anderen Kunst erleichtert wesentlich die Belehrung des Schülers. Ebenfalls kann der Vortrag eines Gedichtes für das Vortragsstudium eines Tonstückes mit gleichem Gedankeninhalt sehr fördernd sein. Nach allen Erläuterungen wird dem Schüler nochmals das behandelte Stück wortlos vorgespielt mit gutem Herausmeißeln der Pointen.

Auf diese Weise wird es am besten erreicht, daß auch der mehr mit allgemein menschlicher Phantasie als mit spezifischem Musikgefühl veranlagte Schüler durch das Studium der programmatischen Musik auch „Musik an sich", d. h. „absolute Musik", „verdauen" lernt. Beim Spielen oder Hören absoluter Musik wickelt sich der seelische Vorgang in umgekehrter Folge ab als beim Anhören programmatischer Musik. Hierbei erweckt keine Überschrift von vornherein bestimmte Vorstellungen. Der elementare Eindruck der Töne selbst ruft bei jedem Hörer andere Vorstellungen hervor und löst bei jedem andere Empfindungen aus, je nachdem, wie er darauf eingestellt ist. Schlechthin erzeugt frohe Musik: Freude und traurige: Wehmut, vorausgesetzt, daß sie in echter, ungekünstelter Stimmung geschrieben worden ist und auch so vorgetragen wird. Musik soll von Herzen kommen und wieder zu Herzen gehen. So soll denn der Klavierunterricht letzten Endes durch die sittliche Macht der Musik die Gemüts- und Charakterbildung unseres deutschen Volkes fördern.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Von Neu-Tönern, Neu-Spielern und Neu-Singern

Von Professor Alexis Hollaender

Die Musik der sogenannten „Neutöner" hat mit dem, was wir anderen Musik zu nennen gewöhnt sind, nichts weiter gemein als Notensysteme, Notenköpfe, Schlüssel, Taktstriche, und auch dies, mit zeitgemäßer Vorsicht ausgedrückt, nur vorläufig und „freibleibend", denn wer weiß, was für Überraschungen uns auch in dieser Beziehung noch bevorstehen. Diese Musik hat nicht nur mit der uns gewohnten, sie hat auch mit dem Begriff Kunst überhaupt nichts gemein, da von einem Können in ihr auch nicht entfernt etwas zu spüren ist; sie steht auf einer tieferen Stufe als die primitivsten Kunstbetätigungen von Höhlenbewohnern. Die Schnitzereien menschenfressender Südseeinsulaner, von denen ich jüngst in der Zeitung Photographien sah, stehen in ihrem Kunstgefühl und ihrer Kunstwirkung höher und edler da als beispielsweise die musikalischen Linien eines Arnold Schönberg in seinen Klavierstücken op. 19. Es ist interessant zu sehen, wie diese Neutöner die ganze Entwicklung der Musik von ihren ersten animalisch-sinnlichen Äußerungen bis zu ihrem durch unsere alten und neueren Meister bewirkten Aufstieg zu idealer Höhe preisgeben, sich mit vollem Bewußtsein in den Urschleim, in das Chaos der Klänge zurücksinken lassen, an die Stelle einer Logik der Empfindung — denn auch eine solche nicht durch Regeln festgesetzte, aber durch die Werke unserer Meister klar geoffenbarte gibt es — die Willkür des Augenblicks setzen und das Lallen des Babys, das Stammeln des Idioten, der sinnvoll artikulierten Sprache des Gebildeten vorziehen und für dies Beginnen Anhänger, sogar begeisterte, finden! Daß, wie ich aus meiner Unterrichtserfahrung weiß, die Jugend die meisten stellt, kann nicht überraschen; in ihrem Empfinden, Geschmack und Urteil unklar und ungefestigt, für alles Neue von vornherein grundsätzlich eingenommen und auch in der Kunst jedes Maß, jede Vorschrift als einen unberechtigten unwürdigen Zwang empfindend, kann sie sich nebenbei des nicht zu verachtenden Vorteils erfreuen, daß man, um ein Neutöner zu werden, nur wenig zu lernen braucht. Schwerer ist's zu verstehen, daß auch ernsthafter zu nehmende Leute, auch solche vom Fache, ja auch solche vom kritischen Beruf, die eine kunsthistorische Bildung haben, sich mit Erzeugnissen dieser Art ganz wie mit wirklichen Kunstwerken nicht nur beschäftigen, sondern in zunehmendem Maße sogar sympathisieren können. Aber über die ganze Bewegung soll man sich nicht entrüsten, weder über ihre Führer, noch über ihre Gefolgschaft; sie schaffen und sie applaudieren ja nicht aus Bosheit, sondern unter den gleichen Zeiteinflüssen wie die ihnen ähnlichen Neudichter, Neumaler und Neubildhauer und ihre Anhänger (Neuarchitekten in solchem Sinne kann es nicht geben, da ohne einen vernünftigen Bauplan und ein solides Fundament jedes Bauen unmöglich wäre). Jede Entrüstung würde nicht nur ungerecht, sondern auch durchaus zwecklos sein; denn es ist glücklicherweise nicht zu befürchten, daß die Kunst, die Allmutter Poesie und ihre Tochter Frau Musika durch die Bestrebungen und Gebarungen eines ihr so völlig fremden Etwas auf die Dauer geschädigt werden könnte. Neue Bewegungen in der Musik sind wie alles Neue immer mit feindlichen Gefühlen oder wenigstens mit Mißtrauen aufgenommen worden; ein C. M. v. Weber hat einen Beethoven wegen eines zehnmal wiederholten Baßmotivs im ersten Satz der Siebenten als „reif fürs Irrenhaus" erklärt, Änderungen in den Anschauungen über das Schöne und Nicht-Schöne haben zu jeder Zeit und in der Ästhetik aller Künste stattgefunden. Ich erinnere mich einer vor längeren Jahren mitgemachten Gesellschaft von bedeutenden Malern und Bildhauern, Mitgliedern der Akademie, und einer Diskussion über die damals hervortretende realistische Malerei, in der einer ihrer Hauptvertreter, ein vorzüglicher und bewunderter Könner, mit verächtlichem Blick auf die Raphaels an den Wänden — natürlich zum Entsetzen der Runde — ausrief: „Was kann uns der Onkel noch sagen!" Ich entsinne mich auch ähnlicher Äußerungen über unsere Dichterheroen aus dem Munde angesehener moderner Schriftsteller; aber das sind alles nur vorübergehende Intermezzi, die dem Werte wirklicher Kunstwerke niemals etwas nehmen werden. Und an diesem beruhigenden Glauben wollen wir auch gegenüber dem Schaffen der Neutöner so lange festhalten, bis diese Zeitschrift einmal „innerer Betrachtung gewidmet" einen Aufsatz widmen wird, in

dem sie die Frage, ob die Forderung eines Inhalts, einer künstlerischen Form und die Achtung vor dem Wohlklang eines Musikstücks ein Zeichen der Dekadenz sei*), mit einem lauten deutlichen Ja beantworten wird. Der Bericht, den der zu meiner freudigen Genugtuung ganz mit mir übereinstimmende Leiter der Zeitschrift Dr. Alfred Heuß in der ersten Nummer des neuen Jahres über das Leipziger Schönberg-Konzert geschrieben hat, beweist, daß auch das Publikum, wenigstens dort, begonnen hat, sich vor einer ihm aufgedrungenen Unnatur abzuwenden und sich auf seine Zugehörigkeit zur Gattung homo sapiens zu besinnen, ein Ergebnis, das bei der unleugbar gestiegenen allgemeinen musikalischen Bildung gegenüber einer eigentlich nur pathologisch zu nehmenden Bewegung mit Sicherheit zu erwarten war, die nicht, wie es frühere getan haben, die Kunst durch neue Ausdrucksmittel zu bereichern strebt, sondern sie geradezu verneint.

* *

Gegenüber dem jämmerlichen Tiefstand dieser Art von Produktion von seiten der Neutöner kann der hohe Stand der Neu-Spieler nicht genug anerkannt werden. Die Instrumental- und besonders die Klaviertechnik hat es zu einer so erstaunlichen, früher gar nicht zu ahnenden Höhe gebracht, daß man von ihr sagen kann (und das will bei der Kompliziertheit neuer und neuester Musik und ihrer völligen Unbekümmertheit um die Begriffe „leicht“ und „schwer“, ja sogar „möglich“ für die Ausführung wirklich etwas sagen): es gibt für sie keine Schwierigkeiten mehr. Tief traurig sagte mir Anton Rubinstein am Morgen nach seinem letzten Konzert in der Berliner Philharmonie — er hatte soeben eine ihn um ein für sie zu gebendes Konzert bittende Abordnung der Berliner Presse ganz gegen seine sonst so hilfsbereite Art sehr ungnädig abgewiesen —, daß er nur durch die Not gezwungen sei, als Konzertspieler das Podium zu betreten, und lehnte meine Bemerkungen über die doch ganz einzigartige künstlerische Bedeutsamkeit seines Spiels mit den resignierten Worten ab: „Ach was! Sie spielen ja alle gut.“ Und er hatte wirklich recht, jedenfalls in bezug auf die Technik ohne Einschränkung. Aber auch die künstlerische und stilvolle Wiedergabe steht im allgemeinen auf einer früher nicht gekannten Höhe, die Programme zeugen von einem Ernst und Geschmack, der allzulange vermißt werden mußte. Die Technik der Saiteninstrumente, deren Bau keine Veränderungen wie die des Klaviers erfahren konnte, hat sich auf ihrer jahrhundertealten Höhe erhalten, hat sich aber so ungemein verbreitet, daß man auch von ihren Vertretern, auf die auch alles über den Geist der Produktionen Gesagte zutrifft, wie von den Klavierspielern sagen kann: sie spielen alle gut.

*) Vergleiche Nr. 22 der Z. f. M., S. 505.

Über die Neu-Singer ausführlich zu sprechen, will ich mir für ein anderes Mal vorbehalten und hier nur bemerken, daß, während die Chorvereine, sowohl die gemischten wie die Männerchöre, bei uns überall, auch in kleineren Städten, jetzt Bewundernswertes, die höchsten künstlerischen Ansprüche Erfüllendes leisten, der Sologesang trotz aller der unzähligen miteinander streitenden Methoden und trotz der von ihnen zu Hilfe gerufenen Wissenschaft gegen früher gesunken ist, nachdem seine Erziehung und Ausbildung sich daran gewöhnt hat, in dem Streben nach raffiniertem Ausdruck die Schönheit des Klanges als etwas Nebensächliches zu betrachten, eine Wahrnehmung, die in jedem Liederkonzert zu machen ist, besonders aber in Choraufführungen bei den meisten männlichen und weiblichen Solisten im Gegensatz zu der Stimmkultur der doch vorwiegend aus Dilettanten bestehenden Chöre befremdend auffallen muß. Hoffen wir (es bleibt uns in dieser unseligen Zeit ja überhaupt nichts weiter als Hoffen!), daß es damit besser wird und daß das Kunstideal, die Verbindung des Wahren mit dem Schönen auch auf diesem Gebiete sich einmal verwirkliche.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Zu der Betrachtung im 2. Heft S. 35: Einiges über Hugo Wolfs geistige Potenz“ hat uns Johannes Lange in Altenburg i. S. nachstehende Ausführungen geschickt, die wir ungekürzt und als diesmalige Betrachtung veröffentlichen, um erst später zu ihnen Stellung zu nehmen. Denn der Leser möge über diese wichtigen Fragen zunächst an Hand dieser Ausführungen nachdenken, da sie durchaus geeignet sind, ihn mit der Frage in nähere Berührung zu bringen. Es kann uns nichts lieber sein, als wenn gerade auch in derart künstlerischen Fragen ein ernsthafter, uns alle fördernder Meinungsaustausch stattfindet.

„In dem Aufsatz über Hugo Wolf stellt Dr. Heuß einige Fragen, die sämtlich darauf hinauslaufen, ob es einem Liedkomponisten möglich ist, nicht nur Empfindungen, sondern auch spezielle Vorstellungen und Vorstellungskomplexe auszudrücken. Zweifellos gibt es im Bereiche der Stimmführung, Harmonik, Rhythmik, Vortragsbezeichnung usw. genügend Gestaltungsmöglichkeiten, um Parallelen zu irgendwelchen Begriffen aufzufinden. Aber eine andere Frage ist es, ob diese Parallelen ohne Zwang und Nachhilfe von seiten des Textes her in dem gewollten Sinne deutbar und klar verständlich sind, und weiter, ob die Anwendung dieser Mittel künstlerisch ist, der Goetheschen Aufforderung ‚Bilde, Künstler, rede nicht!‘ entspricht. Ich muß beide Fragen verneinen.

Zunächst sind die Mittel, der Musik einen zwingend zu verstehenden poetischen Gedankeninhalt zu geben, einigermaßen beschränkt. Am günstigsten liegt der Fall bei dem Gefühlsausdruck: Die anzuwendenden Mittel entspringen der Tatsache, daß in der Musik das Volkslied die Rolle des Naturschönen spielt, und sind daher der beabsichtigten Wirkung sicher. Begriffe, äußerliche Vorgänge, Vorstellungen dagegen mit gleicher

Überzeugungsfähigkeit wiederzugeben, ist die Musik nur in geringem Maße imstande. Man kann hier die Ausdrucksmittel in zwei Gruppen teilen. Die erste, leicht und stets verständliche Gruppe, die jedoch gerade für Dr. Heuß' Absicht nicht in Frage kommt, benutzt Beobachtungen wie die, daß die Trompete an Krieg, das Horn an Wald und Jagd erinnert, sowie Nachahmungen lautlicher Vorgänge der Natur: Sturmesbrausen, Nachtigallenschlag, Donner usw. Die sonst noch angewandten, zu Anfang dieses Aufsatzes erwähnten Mittel, die übrigens Dr. Heuß allein im Auge hat, sind nur symbolische, allegorische Bildungen, denen ein Inhalt erst angedacht — nicht angedichtet — wird.

Schon die Verwendung des musikalischen Höhen- und Tiefenbegriffs als Parallele zum räumlichen stößt oft auf Schwierigkeiten. So beruht z. B. der Ausdruck des in der Höhe erscheinenden Grals im Lohengrin-Vorspiel durchaus nicht darauf, daß die hohe Tonlage des Motivs auf etwas aus höchsten Himmelshöhen Erscheinendes schließen ließe, sondern einzig darauf, daß eine Melodie, deren Tonlage außerhalb des menschlichen Stimmumfangs liegt, als notwendig nicht auf einen Menschen bezüglich und daher als Äußerung eines nichtmenschlichen Wesens oder als Symbol eines Gegenstands aufgefaßt wird*). Man vergleiche damit auch das Wurmmotiv aus Rheingold und Siegfried. Eine aus der Tiefe zur Höhe aufsteigende Tonfolge hat zunächst nur die Bedeutung von etwas Hellerwerdendem und erst infolge einer allerdings naheliegenden Gedankenverbindung die Bedeutung der vertikalen Erhebung. Auf analoge Gestaltungen mit anderen Mitteln brauche ich wohl nicht einzugehen.

Ein weiteres Moment ist bei derartigen ‚Vertonungen' zu berücksichtigen. Betrachten wir etwa den Eindruck, den wir vom Walkürenritt erhalten, so finden wir fast nur kalte Bewunderung, wenig dagegen von der beabsichtigten aufgeregten und aufregenden Stimmung. Liszts sinfonische Dichtung ‚Mazeppa' erhält seinen musikalischen Wert durchaus nicht durch die virtuose Schilderung des Rittes, sondern vielmehr durch die mit erschütternder Wahrheit und Tiefe gestalteten Empfindungen des Reiters, für die der Ritt nur Voraussetzung ist. — Auf der Tatsache der Gefühlsausschaltung beruht es auch, daß diese symbolisierenden Mittel in der Opera buffa mit bester Wirkung als musikalische Scherze verwendet werden.

Ziehen wir nun das Lied in den Kreis unserer Betrachtung, so wird die Anwendung derartiger Ausdrucksmöglichkeiten und -versuche wohl nahezu unterbunden. Zunächst bietet ja das Lied nur Empfindungsausdruck und beschränkt sich daher schon aus Gründen der Stileinheit auf diesen. Man könnte allerdings die Dreiteilung der Musik in Spielmusik, Ausdrucksmusik und Programmusik (sofern man unter letzterer die Wiedergabe von Gegenständen, Vorgängen und Vorstellungen durch die Musik versteht) auch auf das Lied übertragen, indem man z. B. das lyrische Lied der Ausdrucksmusik, das Tanzlied und die meiste Operettenliteratur der Spielmusik zur Seite stellt und nach einer der Programmusik entsprechenden Liedform sucht. Aber es treten dabei stets ästhetische Schwierigkeiten auf, selbst wenn man absieht von Wagners Ansicht, daß mutatis mutandis ein Gedicht, das eine Vertonung nicht erfordert, auch nicht vertont werden darf. — Unmöglich kann die Vokalstimme eine derartige symbolische Gestalt annehmen, denn sie gibt ja den intelligiblen, nicht den empirischen Gedankeninhalt des Gedichtes wieder. Es bleibt also nur das Begleitmotiv übrig, durch dessen rhythmische und tonische Abwandlung man seine Absicht erreichen kann. Zum Ausdruck z. B. der Worte „Aufrichtig Herze, doch schweigen können", könnte man in der Melodie naiv-kindlich-treuherzige, im Rhythmus jedoch auftaktlose Bildungen verwenden. Aber es wäre unmusikalisch, ein charakteristisches Motiv an einer der zufälligen Wahl des Dichters anheimgegebenen Stelle zu bringen, ohne es je zu wiederholen, und dafür bei den folgenden Textworten eine ebenso charakteristische Phrase zu bringen. Zudem hat auch die Klavierbegleitung ihre ungeschriebenen Gesetze, gegen die außerordentlich viel gesündigt wird.

*) Je nachdem, ob die Melodie kantabil ist oder nicht.

Schließlich hängt die Beantwortung der Frage davon ab, ob man das Lied als musikalisches oder poetisches Kunstwerk betrachtet, ob man in der Musik die Schönheiten auf musikalischem oder poetischem Gebiete sucht.

Wenn ich nun noch zum Schluß meine musikästhetische Grundanschauung darlege, so geschieht dies, um Mißverständnisse möglichst zu vermeiden und zugleich eine weitere Frage Dr. Heuß' zu beantworten. Auf die kürzeste Formel gebracht, fordere ich, daß sowohl Ausdrucksmusik als auch Programmusik keine Bildung hervorrufen darf, die nicht auch aus rein musikalischen Prinzipien, also in der ‚Spielmusik' möglich und verständlich wäre. Nur das Maximum der Schönheit unterliegt andern Bedingungen. Als Beispiel führe ich Goethes ‚Wer nie sein Brot mit Tränen aß' an. Wenn ein Komponist am Schlusse der siebenten Zeile ‚Dann überlaßt ihr ihn der Pein!' eine Dissonanz bringt, die nur dem Worte ‚Pein' zuliebe, also aus poetischen Gründen, steht, so muß ich seine Komposition als geistlos und unmusikalisch bezeichnen; einen geistigen Genuß habe ich nur dann, wenn die bezeichnete Dissonanz zwingend aus der musikalischen Struktur und notwendigen Entwicklung des Themas hervorgeht.

Johannes Lange, Altenburg

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. WALTER NIEMANN

Der nach Schluß der Frühjahrs-Mustermesse mit elementarer Gewalt wieder einsetzenden Brandungswelle von Konzerten wird ein einziger, ohne alle Hilfstruppen dastehender musikalischer Chronist ohnmächtig gegenüberstehen. Freilich, den rechten modernen Musikreporter nach Berliner Muster würde das nicht groß stören. Wie es ja heute schon solche, meist allzu junge musikjournalistische „Revolutionsblüten" und dreiste dumme Jungen genug selbst an großen Tageszeitungen gibt, die es mit ihrem „Gewissen" vereinbaren können, sich auf Grund des Anhörens einer, höchstens zweier Nummern eines Solistenkonzerts ein — in der Regel verreißendes — „Urteil" über einen Künstler zu erlauben, neue zeitgenössische Werke, die sie sich gar nicht angehört haben, weil sie sich für deren Komponisten nicht „interessieren", etwa als „problematisch" oder „epigonal" mit einer Zeile abzutun, wie es ja heute bald gar nicht mehr nötig scheint, als Musiker, als Künstler zu urteilen, da man sich schließlich überall mit allgemeinen Redensarten, faulen Witzen und pöbelhaften Anrempelungen der Künstler aus der Affäre ziehen kann, ohne daß Publicus, das an seine Zeitung wie an ein Evangelium glaubt, etwas davon merkt, so könnte ich ja auch einfach über die letzten Wochen des vorösterlichen Leipziger Musiklebens ein artiges Kapitel „Dichtung und Wahrheit" schreiben. Aber die Leser von Schumanns, in dessen Geist der Liebe und Wahrhaftigkeit geleiteter Zeitschrift werden solches Ansinnen so weit von sich weisen wie ich. Und sie werden sich zu meiner Entschuldigung schon auf die ständige Überschrift dieser Artikel berufen dürfen, die da heißt: „Aus dem Leipziger Musikleben". Also: nicht Vollständigkeit, sondern Auswahl des Wichtigen.

In diesem Sinne habe ich also das Recht, über Dirigentengastspiele im Konzertsaal, wie die der beiden sächsischen Generalmusikdirektoren Fritz Busch (Dresdener Staatskapelle) und Oskar Malata (Chemnitz, Philharmonisches Konzert), die ich leider beide andrer Verpflichtungen halber nicht besuchen konnte, einfach registrierend hinwegzugehen. Malata wurde mir als sorgsamer, zuverlässiger und feinroutinierter Interpret der Klassiker herzlich und warm gerühmt; über einen Fritz Busch braucht es wohl in dieser Zeitschrift nicht der Worte mehr. Der Besuch der Dresdener Staatskapelle unter seiner Leitung in der ausverkauften Leipziger Alberthalle (Webers Oberon-Ouvertüre, Brahms' zweite Sinfonie, Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert — Franz Wagner) gestaltete sich, wie mein Gewährsmann mir erzählte, mit Ausnahme der unzulänglichen Solistenleistung zu einem musikalischen Ereignis und Erlebnis von erstem Rang. Auch einem Sibelius-Abend von Dr. Helmuth Thierfelder mußte ich gleichermaßen fernbleiben. Ist es schon gefährlich, einem uns Deutschen so innerlich wesensfremden, grau in grau malenden, streng national-finnischen Meister wie Jean Sibelius einen ganzen Abend zu weihen — zur Aufführung kamen zum ersten Male die fünfte Sinfonie, das Violinkonzert (Florizel von Reuter), die bekannte wundervolle Orchesterimpression „Der Schwan von Tuonela" und Gesänge mit Orchester (Käte Thierfelder-Grundmann) —, so scheiterte dieser Sibelius-Abend nach übereinstimmendem Urteil an dem, solchen Aufgaben noch nicht gewachsenen Dirigententalent des Veranstalters.

Ich weiß mich von allem nationalistischen Chauvinismus frei, bin ein großer Verehrer der großen und charaktervollen schöpferischen Persönlichkeit Sibelius' und von Bluts wegen sogar noch ein besondrer aller echten nordischen Kunst. Aber ist es denn wirklich so unerhört, zu verlangen, daß unsre deutschen lebenden Meister — muß ich die meist so schwer vernachlässigten auch noch nennen? — den ausländischen in solchen, gewaltige Summen verschlingenden Komponistenabenden mit Orchester unter allen Umständen voranzugehen haben? Ich sage das ohne allen Nationalismus, Chauvinismus oder „Teutschtümelei", als guter Deutscher, der das deutsche Nationallaster der Ausländerei um jeden Preis auf seinem kleinen, bescheidenen Gebiet als Klavierkomponist am eignen Leibe verspürt hat. „Nix daitsch", so lautet heute die internationale künstlerische Parole in Deutschland. Ist es nicht eine Schmach, daß heute, in den Tagen der tiefsten Knechtung Deutschlands durch die Franzosen, ausgerechnet und nach wie vor gerade Werke französischer lebender Komponisten in deutschen Konzertsälen gespielt werden? Ich wollte einmal sehen, wenn Deutschland in Frankreichs Ruhrgebiet säße, was die Franzosen mit ihrem starken und patriotischen Gefühl für vaterländische Würde tun würden, wenn man ihnen in solchen Tagen in Paris etwa lebende deutsche Meister vorspielte! Es würde da wohl erheblich anders kommen wie in Leipzig, wo das anscheinend ahnungslose Publikum der Toccata von Maurice Ravel (Klavierabend Maria Proelß) und einer dreisätzigen Suite und drei „Mouvements perpétuels' von Francis Poulenc (Erwin Schulhoff in der 5. Melos-Veranstaltung) ganz besonderen Beifall klatschte! Bei dem internationalen und stark ausländisch gemischten Melos-Publikum nimmt einen das ja freilich nicht wunder, und das Leipziger Freikartenpublikum der meisten Klavierabende merkte wohl gar nicht, daß die, durch bewegliches Temperament und Persönlichkeit der Gestaltung mich entfernt an Else Gipser erinnernde Frankfurter Pianistin aus Friedbergs Meisterschule die Toccaten von Leschetizky und Ravel — übrigens ein außerordentlich schönes, charakteristisches und farbenreiches Stück — miteinander vertauschte! Das Ausland war auch im übrigen Trumpf. Die Bulgaren Lüben und Pantscho Wladigeroff gaben einen Kompositionsabend, der mir als sehr interessant und volkstümlich-national gefärbt gelobt wurde; der Tschaikowsky-Abend des talentvollen russischen Dirigenten Shavitch führte die rassige russische Pianistin Tina Lerner (New York) nach langer Kriegspause als Interpretin von Tschaikowskys B-Moll-Konzert wieder nach Leipzig; Walter Gieseking hat sein Herz für den letzten, expressionistischen Scriábin entdeckt und spielte, wie ich hörte, dessen 7. und 9. Sonate — leider auch äußerlich — so, wie nur er, der unvergleichliche Meisterinterpret moderner und modernster internationaler Klaviermusik, dem als impressionistischen Klangkoloristen Bach und Brahms innerlich niemals „liegen" können, solche orgiastische Ekstasen spielen kann; die Russin und Meisterschülerin des verstorbenen Carl Wendling an der Leipziger Akademie Rebekka Burstein brachte eine dankenswerte russische Klaviergruppe (Scriábin, Rachmaninoff, Prokofieff) mit; der eminente und elegante Klaviervirtuose Rudolph Reuter, dessen leicht federnde, lockere Technik und ewig eilfertiger Vortrag mich an amerikanische Meisterpianisten wie Schelling oder die Bloomfield-Zeisler erinnerte, führte den jung verstorbenen, feinen und stark von Ravels französischem Impressionismus beeinflußten Amerikaner Charles J. Griffes in Leipzig ein. Die 5. Melos-Veranstaltung war der expressionistischen Moderne in der Klaviermusik geweiht.

Außer Poulenc, einem der revolutionären Pariser „Sechs", an dessen frischen, wirklich musikalischen Einfällen und rastlosem rhythmischen und figurativen Leben man bei kristallklarer Dünnstimmigkeit seinen fröhlichen Spaß haben konnte, verzeichnete das Programm drei „Fragments psychologiques" des englischen Expressionisten Lord Berners — ihn wie Goossens, Bax u. a. hat der moderne Chester-Verlag in London um sich gesammelt —, die den Haß, das Lachen und den Seufzer drastisch und geistreich, doch für solche innere psychologische „Momentaufnahmen" viel zu ausgedehnt darstellen, weiter Schönbergs bekannte drei Stücke op. 11, ein kurzes Prélude des Russen Leo Ornstein (New York) und eine „Partita" Schulhoffs, die in acht kurzen Sätzen eine bunte Musterkarte der modernen exotischen Tänze — Jazz, Tango, Ragtime, Boston, Foxtrott usw. — ausbreitet. O heiliger Johann Sebastian! Schulhoff spielt diese Dinge so sympathisch und gesund, wie er als Mensch ist: mit bescheidener Einfachheit und konzentrierter Sachlichkeit. Aber selbst ein ihm schon technisch wie klangkoloristisch unvergleichlich überlegener Gieseking kann Schönbergs spukhafte Fratzen und Visionen des op. 11 nicht zum Klang erwecken; sie bleiben, was sie sind: abstrakte und abrupte „musikalische" Gedankenreflexionen und -aphorismen ohne allen seelischen Gehalt.

Die Kammermusik wurde endlich zwei deutschen Meistern gerecht. Das Berliner Schubertquartett — wieder muß ich mich des Urteils enthalten —, vier wagemutige Damen, trat für die E. T. A. Hoffmannsche Spukfantasie von Scherchens Streichquartett op. 1 ein, das der Leipziger kammermusikalische Pionier alles Neuen, das Schachtebeckquartett, uns schon vor Jahren in einer expressionistischen Morgenfeier im Kleinen Theater beschert hatte, und in der letzten Gewandhaus-Kammermusik hat man Hermann Zilcher persönlich seine Freude an dessen wertvollem Klavierquintett in Cis-Moll op. 24 ausgesprochen.

Damit wären wir beim Gewandhause angelangt. Zweierlei hauptsächlich stellten die letzten Konzerte zur Diskussion: wie führt man Bachs Brandenburgische Konzerte auf? Wie lebt Reger in unsrer Zeit? Mit dem Vortrag der Brandenburgischen Konzerte hat es seine großen, anscheinend unüberwindlichen Schwierigkeiten. Carl Straube (18. Kammerkonzert), der das erste brachte, trat ihnen als geistig und historisch geschulter, Wilhelm Furtwängler (das fünfte im 19. Konzert) als unhistorisch-moderner, also subjektiver Musiker und Romantiker entgegen. Beide befriedigten nicht. Dort — der Bearbeiter war nicht genannt — war zuviel, hier zu wenig von dem, was man als „historisches Stilgefühl" bezeichnen könnte. So mußte man sich, bei aller Bewunderung des plötzlich in einer überlangen Solokadenz überraschend herausspringenden ausgezeichneten und geistigen Pianisten Furtwängler, eigentlich mehr an die übrigen Nummern und an die Solisten halten und die mangels lebendiger Tradition wohl kaum mehr mögliche Klärung aller Stil- und Vortragsfragen bei jenen herrlichen Konzerten in der Hauptsache künftigen Bachfesten überlassen. Cläre Hansen-Schultheß (Gesang), Julius Klengel (Tartinis Cellokonzert) und Walter Lampe-München (Mozarts Krönungskonzert) waren da kein schlechter Ersatz für solche, vorläufig immer noch unbefriedigte Wünsche und Sorgen!

Leichter war es, über Max Reger und die ersten würdigen Zeugnisse pietätvoller Erinnerung an des allzu früh Heimgegangenen 50. Geburtstag ins reine zu kommen. Und hier möchte ich den Mozart-Variationen für Orchester im 19. Gewandhauskonzert, denen Furtwängler durch kristallene Klarheit in Aufbau und Stimmenführung schon eine Art klassischer Patina verlieh, gleich das Klavierkonzert op. 114 (F-Moll) anfügen, das Walter Rehberg in seiner gesunden, kraftvollen und rhythmisch markanten Art trotz eines allzu robusten und technisch unzulänglichen, ihm wie ein massives Bleigewicht anhängenden Gastdirigenten des Leipziger Sinfonieorchesters — Friedrich Quest (Herford) — wahrhaft vollendet, lebensprühend und echt regerisch spielte. Der echteste Reger steckt in dieser dreisätzigen Sinfonie mit Klavier, an deren Zukunft ich immer noch nicht recht zu glauben vermag, wohl wieder im Largo, und in den Mozart-Variationen in allen jenen vielen romantischen und grüblerischen Variationen, die sich schon von der zweiten ab vollständig von Mozart abwenden. Nicht umsonst höre ich, und nicht nur harmonisch, aus solchen weltabgewandten Monologen immer des Amfortas' furchtbare Klagen aus Wagners „Parsifal" heraus. Dieser Reger, diese tief erschütternden Lebensklagen eines großen, von der Mitwelt wie immer unverstandenen Künstlers, ist der echteste und schönste; solchen, in fernste Welten schweifenden „Seelenexkursen" wird kein fühlender Mensch ohne herzbewegendste Ergriffenheit folgen, und gerade das unendliche Menschenleid unsrer grauen Tage fühlt sie wohl tiefer mit wie je zuvor. Hier vergißt man all das, was an Reger schwach und sterblich war: seine Ungeistigkeit, seine Einseitigkeit, die allzugroße Hast, Überfülle und Ungleichheit seines Schaffens. Hier blickt man ihm tief ins Herz und erkennt, daß es das gute, warme und heißschlagende eines großen Kindes war, das an der Gemeinheit, Falschheit und Schlechtigkeit der Welt tief und schwer gelitten, doch einen Ausgleich und Ausweg für sich selbst nur in der Kunst oder im, wie bei Brahms, so oft verlästerten derbdrastischen Humor gefunden hat. So steckt ein echter Reger auch in allen grotesk-humoristischen und kapriziösen Partien und endlich, doch wahrhaftig nicht zuletzt, in den großen Schlußfugen seiner Variationenwerke. So typisch, ja beinahe schematisch einander ähnlich Erfindung, Aufbau und Entwicklung dieser Regerschen Fugen sind: keiner kann sich dem gewaltigen Urstrom ihrer unablässig Themen und Motive aufeinandertürmenden, inneren Triebkraft und ihrer ungeheueren kontrapunktischen Meisterschaft entziehen! Wie man über jenen „übersinnlichen" und in echter romantisch-moderner Art völlig zerfließenden Variationen das zwiespältige und einseitige Regersche Variationsprinzip — zu offene oder zu verborgene Variierungskunst — vergißt, so den leisen Schematismus der Regerschen Fugen über seiner Uebertragung des kompliziertesten polyphonen Lebens auf das große moderne Orchester.

Die traditionelle Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie im Gewandhause bildet den offiziellen, bei dem reinen Geschäftsbetrieb des modernen großstädtischen Musiklebens aber leider in praxi ganz illusorischen Schluß des Leipziger Musikwinters. Sie war doch wohl das größte Erlebnis dieses Winters. Es gründet sich einmal auf etwas Äußerem: der durch keinerlei, im Grunde lehrhaft-doktrinäre Zusammenkoppelungen etwa mit der ersten Sinfonie Beethovens gestörten reinen Wiederherstellung dieses einzigen Ausnahmewerkes, das die ganze Seele, den ganzen Menschen allein für einen Abend braucht. Dann — und das ist natürlich das Wichtigste — auf etwas Inneres: auf energische Abkehr von der an sich gewiß wunderschönen, doch einseitig auf das Klangliche gestellten Nikisch-Interpretation. Zum ersten Male seit Georg Göhler wurde Beethovens Neunte in Leipzig unter Furtwängler wieder — und gerade auch dynamisch — geistig gespielt. Man kann sich ihre Wiedergabe unter diesem sonst so impulsiven Feuergeist gar nicht objektiv, nicht schlicht, natürlich und beherrscht genug vorstellen. Erst in den teilweise rasenden Tempis des Schlußsatzes kam der moderne Musiker zum Durchbruch. Orchester, Chor und Soloquartett (Cläre Hansen-Schultheß, Marta

Adam, Emil Graf, Julius von Raatz-Brockmann) hielten sich über alle hochgesteigerte Erwartung glänzend, und der nach Schluß zum Podium emporbrandende beispiellose Jubel und Begeisterungstumult war nur ein neuer Ausdruck der Freude des musikalischen Leipzig, in Furtwängler einen würdigen Nachfolger des unvergeßlichen Nikisch gewonnen zu haben. Möchte er Leipzig erhalten bleiben, und möchte dieser Stadt, dem geistig-künstlerischen Zentrum Mitteldeutschlands, die innerlich so wenig von einer wirklichen Großstadt, doch so viel von einer großen, bürgerlich, ja spießbürgerlich engen und überkritischen Kleinstadt hat, die eigentlich niemals eine stolze, unabhängige, große und charaktervolle künstlerische Persönlichkeit auf die Dauer ertragen konnte und ihren eigenen, vor allem ihren schaffenden Künstlern das Leben durch Klatsch, Verleumdung oder stumpfe Gleichgültigkeit herzlich sauer gestaltet, auch mit ihm nicht einst ebenso machen, wie sie es schon mit so vielen gemacht hat. Caveant consules!

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Bezüglich unserer Februarkunst wäre zunächst der Oper zu gedenken. In der Staatsoper Mozarts neu einstudierter Don Juan. Eine Verballhornung, ein Nonplusultra von Kunstbarbarei, Talentlosigkeit und Dilettantismus, was die sogenannte Mise-en-Scène — man gestatte mir das alte vertraute Theaterwort — betrifft! „Von einigen Verrannten abgesehen, wird bei diesem neuen Don Juan niemand auch nur für einen Augenblick das Gefühl schreiendsten Widerspruches zwischen Ausstattung und künstlerischer Wirkung der Musik losgeworden sein. Was sollen die stilisierten Bäume und Häuser, die nach oben wie Endiviensalat oder wie Meerpolypen auswachsen? Was soll die auf kitschig-dekorative Wirkung eingestellte Farbenjodelei?" So fragt u. a. Prof. Max Chop in seiner Kritik, die ich zitiere, um zu zeigen, daß ich hier keineswegs allein meine Entrüstung entlade. Doch das amtliche, dem Publikum für ein wahres Sündengeld aufgehängte Staatsopernträktätchen bramarbasiert als „Grundgedanken, Architektur und Vegetation ineinander überzuführen, d. h. Bäume zu ornamentalen Konturen zu fassen, Architektur auszuspritzen und in den Linien Mozartscher Musik sich bewegen zu lassen". Wer lacht über den unreifen Sekundanergeist, der sich da „ausspritzt"? Aber da soll „der ausstattende Künstler nach der Eigenart seiner persönlichen Farben- und Formgebung, nach seinem angeborenen Verhältnis zur inneren Welt des Werks, so wie sie sichtbar werden muß", gestalten. Schwülstig, kindisch und abwegig, meine Herren! Sie sollen hier Ihre „Eigenart", die keine ist, zu Hause lassen und, falls Sie überhaupt auf der Bühne praktisch etwas gelernt haben, bestrebt sein, genau die Vorschriften des Textdichters auszuführen suchen! Geradeso, wie der Kapellmeister seine eigene sogenannte Individualität selbstlos in den Dienst des Komponisten zu stellen hat, was ehedem, als man noch nicht verdreht geworden war, ganz selbstverständlich schien. Abgesehen nun von der Lächerlichkeit der Inszenierung bewegte sich die Vorstellung auf einer achtbaren Höhe. Egon Pollak, den ich neulich als Konzertdirigenten so warm preisen konnte, war auch hier der rechte Mann, und unter den Solodarstellern wäre mancher als außergewöhnlich gut zu loben. Als ein besonderes Verdienst erwähne ich die Wiederherstellung des alten Schlusses, dessen Musik vielen, vielleicht den meisten Zuschauern gar nicht oder nur aus dem Klavierauszuge bekannt gewesen sein dürfte. Auch ich hörte sie nur einmal am Ende des vorigen Jahrhunderts im Residenztheater zu München.

Im Deutschen Opernhause dagegen war man wieder zur alten, allein richtigen Bühnentradition zurückgekehrt und hatte trotzdem in der Inszenierung von Verdis Maskenball (Amelia) Ungewöhnliches, „Eigenartiges" zu leisten vermocht. Das alte Meisterwerk erlebte dort seine Premiere. Verdi hatte bekanntlich das von Scribe für Auber gedichtete Textbuch neu komponiert und dessen historische Treue nach erbittertem Kampfe der Polizeizensur opfern gemußt. So war aus König Gustav von Schweden der in mehr als einer Beziehung lächerliche Gouverneur von Boston geworden. Heute, da mit den Monarchen in Deutschland auch deren Ängste und Beklemmungen in Wegfall gekommen sind, würde keine hochwohllöbliche Polizei gegen die Wiederherstellung des Originales etwas einzuwenden haben. Letztere hatte man eigentlich im Deutschen Opernhause erwartet; daß diese Erwartung nicht erfüllt wurde, war der einzige schwerwiegende Fehler der Vorstellung. Sie verlief auch musikalisch gut. Ignaz Waghalter dirigierte natürlich und ganz im Geiste Verdis. Peter Janssen (Gouverneur) hatte anfangs Mühe, sang sich aber allmählich frei; Julius vom Scheidt (René) stand fast durchweg auf achtunggebietender Höhe, ebenso Emmi Zimmermann als seine Rollengattin Amelia; Emma Vilmar-Hansen war eine scharf umrissene Wahrsagerin und Mizzi Fink ein gewandter Page. Die übrigen Darsteller trugen redlich dazu bei, die Vorstellung abzurunden und zum wohlverdienten Erfolge zu führen. Sie verdient um so mehr Anerkennung, als beinah das halbe Deutsche Opernhaus auf Reisen ist. Leider wird den gebildeten Ständen nun auch der Besuch dieses Kunstinstitutes unmöglich gemacht — repräsentierte doch mein Platz im Balkon (zweite Reihe, Seite!) einen Wert von 7200 Mark, während einer in der ersten Reihe 10 000 Mark kostete. Dazu kommen noch 400 Mark Garderobe und 500 Mark Straßenbahn. Das Publikum bestand denn auch außer den Abonnenten fast nur aus Ausländern und Schiebern. Gerade wie in der Staatsoper, wo noch dazu — laut Zeitungserklärung der Intendanz — infolge der Unmenge von an die Beamtenkreise und sonstige „Berechtigte" abzugebenden Freikarten nur verhältnismäßig wenige Plätze zur Verfügung des zahlenden Publikums bleiben. Und das muß sich der preußische Steuerzahler gefallen lassen, weil — seine eigene sogenannte Volksvertretung (der Landtag) hier schmunzelnde Nutznießerin ist. Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft!

Das liebe Ausland beherrscht auch sonst die Kunstsituation. Neulich zählten wir in einem Konzerte gegen vierzig japanische Herren und Damen. Einige sogar mit Eulenburgs Taschenpartituren! Sind aber durchweg stille und dezente Konzertbesucher, die nie zu Klagen Anlaß geben. Das Hauptkontingent stellen jedoch die Russen, deren Berliner Anwesenheitsziffer 400 000, mit den nicht angemeldeten wohl eine halbe Million beträgt. Sie haben sogar ein eigenes Konservatorium in Betrieb. Demgemäß ist auch ihre Musikliteratur außerordentlich stark im Konzertsaale vertreten. Sonst fiel besonders der dänische Komponist Carl Nielsen auf. Überall waren Werke von ihm zu hören, sogar im Sonntagssinfoniekonzert und an Klavierabenden. Muß ein reicher Mann sein. Kostet doch das Vergnügen der Aufführung eines Orchesterwerkes in den Konzerten des Berliner Sinfonieorchesters, nur eine Probe vorausgesetzt, 150 000—200 000 Mark! Das können sich nur

sogenannte Valutamenschen leisten. Ich kann auf alle die konzertierenden Dänen, Schweden und Norweger nicht eingehen, will aber auch auf die Finnländer in diesem nordischen Kunstbunde hinweisen. So führte der Königsberger Dirigent Kunwald eine Sinfonie von Sibelius auf. Hier war aber die Hauptsache der Pianist Eugen Linz, der sich zusammen mit dem genannten Dirigenten u. a. an einem Mozartschen Konzerte versündigte. Das nahmen denn mit Recht ein paar junge Musiker übel und pfiffen in den musikunverständigen Beifall hinein. Flugs erschien der philharmonische Saalaufseher mit einem Polizisten (!) und expedierte den Hauptpfeifer hinaus. Man darf also in der Philharmonie, wenn Linz & Kunwald am Werke sind, nur Beifall, nicht aber auch Mißfall äußern, denn sonst pflegt es da „paritätischer" herzugehen. So z. B. neulich in einem der sog. Großen Philharmonischen Konzerte Furtwänglers, wo man mit Klatschen, Trampeln, Johlen, Pfeifen und Zischen um eine futuristische Auchmusik tobte. Da nun obenerwähnter junger Musiker in keiner Weise die Produktion gestört hatte, würde er Erfolg mit einer Schadenersatzklage haben. Was sagt die Philharmoniedirektion zu diesem Übergriffe ihres Personales?

Über den armen Mozart fielen auch sonst mindestens ein halbes Dutzend Klaviermenschen beiderlei Geschlechtes im dümmsten Unverstande her, sekundiert von ihren ebenso gescheiten Dirigenten. Denn diese sind doch schließlich verpflichtet, hier Aufklärung wenigstens zu versuchen. Sie wissen aber selber nicht, daß die Mozartschen Prinzipalstimmen nur in Skizzen vorliegen, die auf die ausführende Improvisation oder — da deren heute kein Pianist mehr fähig ist — „Bearbeitung" angewiesen sind; sie wissen auch nicht, daß in Partitur und Stimmen die Bezeichnung „solo" nicht auf das Klavier, sondern auf die einfache Besetzung des Streichquartettes im Gegensatze zum „tutti" der Orchestervor- und -zwischenspiele geht. Obwohl nun bei den modernen Enaksklavieren und in den heutigen Riesensälen eine stärkere Besetzung des Streichorchesters nötig ist, wäre jener wohlbedachte Gegensatz immerhin zu wahren. Der Unverstand ist aber alt. Schon Bülow hatte ihn, als er über die „Verhummelung" der Mozartschen Klavierkonzerte kalauerte, wo doch Hummel Mozarts persönlicher Schüler war und gerade deshalb die Prinzipalstimmen entsprechend ausgearbeitet hatte — für andere, denn er selber war berühmt als Meister der Improvisation. Aber auch Carl Reinecke wurde wegen seiner stilvollen Ergänzung dieser Werke so heftig vom pianistischen und kritischen Unverstande angegriffen, daß er einige voll ausgearbeitete Partituren, wie er mir selber schrieb, nicht in die Welt schickte. Immerhin seien Ignoranz, Trägheit und Unfähigkeit abermals auf seine diesbezügliche Schrift im Verlage der Gebrüder Reinecke (Leipzig) verwiesen. Um aber Bülows Unverstand in solchen Dingen zu beweisen, könnte ich vieles anführen. Seine schlimmste Blamage ist die anscheinend übersehene Verhunzung der berühmten F-Dur-Chaconne von Händel. Dort steht in der Mitte eine einstimmige Stelle, die Bülow in seiner Ausgabe (Bote & Bock) mit so ungeschickten, stumpfen Harmoniezusätzen verunzierte, daß sie keinem Harmonieschüler unverbessert gelassen würden. Der sonst so große Mann übersah hier, daß ein regelrechtes Fugato, die Exposition einer Fuge vorlag, die natürlich mit dem einstimmigen Vortrage des Führers zu beginnen hat. Trotzdem schimpfte er in der Vorrede auf Chrysander als einen „dilettantenhaften Musikliteraten", weil dieser in seiner großen Händelausgabe die Stelle nicht verpfuscht hatte. Diese Vorrede wurde nun zwar in den späteren Neudrucken beseitigt, aber die Bülowsche Blamage ist darin stehengeblieben, wie sich jedermann überzeugen kann. Daß im übrigen der wirklich große Bülow noch — um mit dem verstorbenen Neitzel zu reden — wenigstens das silberne Zeitalter des Pianistentumes als einen der Gipfelpunkte darstellte, soll angesichts der zu Größen aufgeblasenen Nullen des gegenwärtigen blechernen Zeitalters ausdrücklich wiederholt werden. Außerhalb des Gesanges dürfte wohl in keinem Fache der reproduktiven Kunst der Verfall so groß, die Unmusikalität — falls man mir einmal solch elendes Modewort gestatten will — so arg sein wie hier. Das letzte Konzert, das unser verstorbener Professor Barth, der bedeutendste Klavierlehrer Berlins nach Theodor Kullak, besuchte, war das seines talentvollsten Schülers. Der junge Mann war aber kurz nach Beendigung der Lehre bereits dermaßen entgleist, daß der alte Meister vorzeitig ging und dabei gedrückt äußerte, die Eindrücke, die man vom heutigen Klavierspiele erhielte, wären zu deprimierend, zu traurig; unsere jungen Pianisten wären unmusikalische Ferkel. Grob, doch wahr! Sie haben aber alle den Geniesparren und sehen in ihrem Wahne noch mitleidig auf den stets überragenden Riesen Liszt herab, den sie doch nie gekannt und begriffen haben. Solche Eindrücke hatte ich auch von dem so schnell berühmt gemachten Walter Gieseking, als er an einem Sinfonieabend des Stockholmer Hofkapellmeisters Niels Grevillius das zweite Konzert von Brahms abdrosch und dafür von der Berliner Kritik in den verzücktesten Tönen gebenedeit wurde. Mir beweist allein das ungebildete, zügellose äußere Wesen des jungen Mannes, sein veitstanzähnliches Gesichterschneiden und Herumfuchteln, daß er von wahrer Künstler- und Meisterschaft noch weit entfernt ist. Ähnlich wäre auch dem gefeierten Joseph Pembaur etwas mehr Selbstzucht zu empfehlen. Aber auch beim Publikum scheint ein solches Kasperletum zu wirken. Betrüge sich so ein Geiger oder Sänger, würde man freilich lachen. Nur die modernen Modedirigenten scheinen das Privileg der Klaviernarren zu teilen. Inmitten des Schwarmes der letzteren atmet man immer einmal frei auf, wenn man mal wieder einen wirklich Großen aus der Schule Liszts trifft. So zeigte uns Conrad Ansorge in seinem Beethovenabend, wie turmhoch er geistig über dem berühmt gemachten Pianistengeschmeiß des Nachwuchses unserer erbärmlichen Zeit steht; so erfreute uns auch Georg Liebling durch die wohlbewahrte Tradition der echten und wahren Klavierkunst unseres Meisters Liszt. Es war eine Wohltat, diesem großen und stets schönen Klaviertone zu lauschen, diesem gesunden, in nichts verzettelten Vortrage zu folgen. Der alte Genosse aus besseren Tagen spielte Schumann, Chopin und Liszt. Von letzterem u. a. die halb vergessenen, einst stets so erfolgreichen ungarischen Rhapsodien Nr. 4, 5 und 14. Besonders die vierzehnte ist ja fast nur in der Verwässerung zur sog. Ungarischen Fantasie oder in der Bierorchesterübertragung bekannt, in der aller Klavierreiz zuschanden geworden ist. Liebling trug diese Werke in der freien, improvisatorischen Art vor, wie Liszt sie liebte, und zeigte sie endlich auch einmal wieder in ihren (keineswegs überhetzten) Originaltempi. Dann gab er noch die „berühmte" zweite zu. Es war alles in allem ein Abend, der an verschwundene, schönere Zeiten in der musikalischen und besonders pianistischen Welt erinnerte, ja sie für knappe zwei Stunden zurückzauberte.

Im ganzen sind jetzt für einen alten Lisztschüler wie mich die Konzerte der Geiger, Violoncellisten usw. ersprießlicher als die des klavierakrobatischen Nachwuchses, eben weil es dort eher Musik zu hören gibt. Deshalb will ich wenigstens noch einiger Kammermusiken gedenken. Zunächst eines Beethovenabends des Dresdener Streichquartettes (Jan Dahmen u. Gen.), in dem wieder die Kochschen Instrumente gespielt wurden. Sie klangen besonders in den ersten beiden Quartetten vortrefflich, die auch im Vortrage auf höchster Höhe standen. Besonders das Es-Dur-Quartett op. 127.

Dann ist der fünfte Abend des Klinglerschen Streichquartettes zu preisen: Cherubini, Berger, Beethoven. Cherubinis Quartett in D-Moll mag den meisten Hörern als Neuheit erschienen sein, während Wilhelm Bergers Streichtrio in G-Dur hierorts schon bekannter war. Beethovens Op. 132 war wieder der Höhepunkt. Ich habe ja schon einmal geschrieben, wie sehr gerade diese letzten Werke des Großmeisters der Klinglerschen Vereinigung liegen. Endlich hatte auch Alfred Lichtenstein, der unermüdliche Flötist, neben seinen hypermodernen Abenden einmal einen genußreicheren, weniger fragwürdigen gegeben. Man hörte da, zum Teil mit einem kleinen Begleitorchester, eine Flötensonate von Händel, ein Trio für Flöte, Klavier und Kontrabaß von Haydn, das D-Dur-Konzert von Mozart, das Andante aus dem von Heinrich Hofmann, das einsätzige Konzertstück von Andersen und eine Pastoralfantasie von Doppler, also lauter gute und selten zu hörende Werke. Der Abend stand unter dem Signum des Wohlfahrtszweckes. So zahlreiche andere. Natürlich muß da auch die „Ruhrhilfe" herhalten. Dennoch sind nicht viele Leute geneigt, für einen ihr gewidmeten, durchaus land- und mittelläufigen Liederabend 2000 Mark für das Billett, 300 Mark für das Programm, 250 Mark für Garderobe und 2×250 Mark für Straßenbahn auszugeben. (Man sieht, wie meine letzten Kostenangaben bereits wieder veraltet sind.) Schönes Stimmaterial entfaltete der nordische Baritonist Henry Christoffersen. Er sollte aber in dessen Verwendung von seinem amerikanischen Sangesbruder Sidney Byden lernen. Der zeigte an seinem Liederabend eine Potenz und Intelligenz, die das Höchste an Stimmtechnik und Vortrag darbot. Natürlich hat eine solche vornehme Kunst nie den brüllenden Erfolg der Masse; aber der dicht besetzte Saal bewies doch, daß da keineswegs eine feinere Kennerschaft fehlt. Aus Kristiania war Ragnhild Moltke-Soelberg da. Sie sang Lieder von Schubert, Brahms, Hugo Wolf und Torjussen, mit denen sie ebenfalls gut gefahren sein soll.

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Man wußte es eigentlich schon seit der Übernahme des Generalmusikdirektoriats durch Busch, daß dessen besonderer Wunsch dahin ging, hier Modeste Moussorgskis Boris Godunow mit all dem Glanz und der Pracht auf die Bühne zu bringen, den zu entfalten die Stuttgarter Bühne doch wohl nicht ganz in der Lage gewesen war. Nun hat er ihn in einer solchen Weise in Erfüllung gehen sehen, daß, wie man sicher annehmen kann, sein Wähnen Frieden fand. Wobei nicht unerwähnt bleiben darf, daß Buschs Aufmerksamkeit auf das Werk eine Aufführung gelenkt, die er in London im Jahre 1922 erlebt hatte.

Ich muß ja nun offen bekennen, den absoluten musikalischen Wert der Oper vermag ich nicht besonders hoch einzuschätzen. Ein Vergleich z. B. mit Tschaikowskys Eugen Onegin, der speziell in Dresden in hervorragendem Maße die Gunst des Publikums von den Tagen an genoß, in denen neben der Tatjana der Osten noch Perronos Onegin und Burrians Lewski stand, könnte für mich keinesfalls zugunsten der Moussorgskischen Oper ausfallen. Schon um deswillen nicht, weil in diesem Werke die eigentliche Psyche des russischen Volkes nicht annähernd so verinnerlicht schwingt wie in jenem; denn kritisch betrachtet ist Boris Godunow eine „große Oper", eine etwas modernisierte russische Meyerbeeriade. Historische Oper in russischer Umwelt spielend. Den Stoff lieferte Puschkins gleichnamiges dramatisches Gedicht, das die Tragödie des Zarusurpators Boris Godunow behandelt, der, von dem falschen Dimitrji bedrängt, an den Gewissensqualen stirbt, die ihm die auf seinen Befehl erfolgte Ermordung des rechtmäßigen Thronerben, des echten Trägers des Namens, des jüngsten Sohnes Iwans des Grausamen, verursacht. Aber Moussorgski fehlte die gestaltende Kraft zu einer dramatischen Verknüpfung der szenischen Vorgänge, die er dem Zuschauer vor Augen führt, und er begnügt sich, sie in einer Folge von neuen „Bildern" sich abspielen zu lassen. Doch ist diese jedenfalls in sich selber voller Abwechslung und gewährt weitesten Raum, die Schaulust zu befriedigen. Und hier feierte denn die Ausstattungskunst bei uns Triumphe. Sie entfaltete einen Glanz und Reichtum und dabei eine Echtheit, historische und stoffliche (!), die allgemeine Bewunderung erwecken mußte. Um den ethnographischen Reiz der Bilder — und nebenbei auch der Musik — sich voll auswirken zu lassen, hatte man zudem den russischen Maler Andreas Chudjakoff als künstlerischen Beirat gewonnen und, für die Spielleitung und die musikalische Einstudierung, den russischen Kapellmeister Issai Dobrowen, der auch schon zur Einstudierung der Pantomime Petruschka von Strawinsky herangezogen worden war. Zu den Bildern kommend, so schaute auf die kurze in die Handlung einführende Volksszene vor der Krönung Boris als besonderes Symbol des heiligen Rußland das Bild der schwarzen Madonna von Kasan hernieder. Dann kam der Krönungszug des Zaren von der Uspenski zur Archangelskikathedrale. Das dritte Bild versetzt in die stille Klosterzelle, in der der greise Pimen die erste Chronik Rußlands niederschreibt und sein Zellengenosse, der junge Grigorij, seinen Traum als Zarprätendent träumt, den er im vierten Bild zu verwirklichen sich anschickt. Es versetzt uns in eine Schenke nahe der polnischen Grenze und zeigt, wie der junge Träumer seinen Verfolgern entkommt. Fünftes Bild Idyll im Kreml: Feodor und Xenia, die Kinder Boris Godunows. Dann große Szene desselben. Zwei Bilder folgen, die auf Schloß Sandomir spielen, polnische Umwelt, Scribesche Figuren: Marina, die Tochter des Wojewoden, spielt eine Eboli-Rolle, Grigorij-Dimitrji (falscher) ist ihr Carlos. Ein Jesuit repräsentiert die katholische Kirche, welche die Prätendentschaft inszeniert. Achtes Bild: russische Volksszene, der Prätendent auf dem Zug nach Moskau. Neuntes Bild: Sitzung der Bojaren im Kreml. Jäher Tod Boris', der seinen Sohn Feodor zum Zaren bestimmt.

Man sieht, bei einem solchen „Bilderbogen" war die Musik von vornherein zu einer dienenden Rolle verurteilt. Das Gefühlsmoment wirkt sich eigentlich nur in der Partie des Boris, und zwar in dessen Monologen, aus. Die Partien des falschen Dimitrji, der Marina und des Jesuiten sind schwacher Meyerbeer — denn Meyerbeer war auf alle Fälle ein großer Könner! —, aber sie bringen doch eine andere Farbe mit ihrem polnischen Charakter in das Tonbild des Ganzen. Im übrigen entsprach jedoch die im allgemeinen dienende Rolle, die der Musik zufällt, natürlich gerade dem künstlerischen Ideal Moussorgskis, einem nihilistisch angehauchten musikalischen Naturalismus, der letzten Endes freilich auch nur ein Abkömmling der formfeindlichen Tendenz der Berliozschen Muse ist. Man begegnet dementsprechend in dem zum Prinzip erhobenen Einzelgesang jener in der Hauptsache freien musikalischen Rezitation, die man aus den Liederzyklen des russischen Komponisten kennt, und deren illustrierende, orchestrale Untermalung rührt von Rimsky-Korsakoff her, da bekanntlich der Musikdilettant Moussorgski, der, wie so mancher namhafte russische Komponist Beamter und gar nicht Berufsmusiker war, nur die Gesangstimme niedergeschrieben hatte. Und so tritt denn auch das eigentliche nationalrussische Element in der Musik intensiver nur in einigen eingestreuten, auf den Volkston gestimmten Gesängen hervor und in den Chören zum Teil aus der Handlung sich ergebend liturgischen, zum Teil dramatischen Charakters. Wie es denn der reichbedachte chorische Teil

der Oper ist, der ihre Bezeichnung als Volksoper rechtfertigt.

Zum musikalischen Teil der hiesigen Aufführung kommend, so gebührte denn auch den glänzenden Leistungen des Opernchors (Karl Pembaur und Heinz Knöll) ein ganz besonderes Lob. Unter den Solisten ragten, wie ihre Rollen, vor allem Robert Burg als gesanglich und darstellerisch berufener Vertreter der Titelrolle und neben ihm Helena Forti mit Tino Pattiera als Marina und Dimitrji hervor. Grete Merran-Nikisch verkörperte ganz reizend den jugendlichen Sohn (Feodor) des Boris. Buschs Dirigentenbegabung manifestierte sich von neuem überzeugend, und er darf, wie die übereinstimmend glänzende Beurteilung der auswärtigen Presse beweist, den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, der Dresdner Oper wieder einmal zu einem über ihr Weichbild hinaus wirkenden Erfolg verholfen zu haben.

Die am 16. März erfolgte Uraufführung des neuesten Werkes Hans Pfitzners, des Klavierkonzerts (Es-Dur) op. 31, das im Verlag von Adolph Fürstner, Berlin, erschien, gestaltete sich zu einem musikalischen Ereignis um ihrer selbst wie um des Werkes willen. Jene zeigte, daß es Fritz Busch gelungen ist, in der kurzen Zeit seiner hiesigen Tätigkeit unsre Kapelle wieder zu höchster Leistungsfähigkeit emporzuführen, und daß er auch die benötigte künstlerische Initiative besitzt, um deren Konzerten über Dresden hinaus Wertung und Ansehen zu verschaffen. Ist es ihm doch auch hoch anzurechnen, daß er endlich den Bann löste, der Pfitzners Schaffen so lange von Dresden fernhielt! — Das Werk aber, das er aus der Taufe hob, kurz gesagt, lobte seinen Meister. — Freilich, wer da, wie mancher Zünftler, gemeint hatte, ein Klavierkonzert von den bisher üblichen Artungen zu hören, also von der eigentlichen „konzertweis'" oder von der „sinfonieweis'" (à la Brahms), der stand „vertattert" da, wie die Meister vor Stolzings Sang. Aber wer Ohren hatte zu hören, der verstand die neue Weise. Pfitzner ist eben ein Selbsteigner. Mit der Tabulatur darf man da nicht kommen. Diese viersätzige Fantasie für Klavier und Orchester — so wäre man versucht das Werk zu nennen — ist also auch so gar kein Futter für reisende Klaviervirtuosen. Sie erfordert einen Vollblutmusiker für den Klavierpart. Just einen, wie es Gieseking ist, der berufen erscheint, das Werk in die musikalische Welt einzuführen. Wohl ihm, oder besser, ihnen, wenn sie, der Spieler und das Werk, dann allenthalben eine Kapelle wie die unsre und einen Dirigenten wie Busch finden würden. Man konnte die dankbaren Blicke verstehen, die Pfitzner, an dem denkwürdigen Abend wiederholt stürmisch gerufen, mit seinen Helfern wechselte.

Das Werk also ist ein echter Pfitzner, die Schöpfung eines urdeutschen höchst persönlich sich aussprechenden Musikers und Poeten spezifisch romantischen Einschlags. Dementsprechend die Stellung des Klaviers auch nach keiner Seite eine formal gebundene ist, also weder eine konzertierende noch eine sinfonisch sich dem Ganzen einordnende. Ich möchte eher von einer improvisierenden Charakters sprechen. Nicht selten auf das klangliche Moment eingestellt, auf eine orchestrale Wirkung des Klaviertons, die alle Redensarten von Pfitznerscher Klangaskese Lügen straft. Dann wieder ganz solistisch hervortretend, wie in dem brillanten Finalsatz, der ein wahres Bravourstück kontrapunktischer Kunst und dabei die Eingebung eines fast übermütigen Musizierdranges ist. Präludiert wird er von einem langsamen Satz, der uns einen wundervollen Einblick in die Träumernatur Pfitzners gewährt, die man freilich fälschlich als die für dessen Wesen maßgebende ansieht, während dieses sich an sich wohl am reinsten im ersten Satz ausspricht, in dem Gegensatz von hochgemutem, fast heroisch-pathetischem Sichaufraffen (pomphaft mit Kraft und Schwung) und grüblerischen Sichversenken (sehr empfindungsvoll, schwer und ernst). Ein Meisterstück für sich ist der zweite „heitere Satz". Wie hier Pfitzner auf dem Untergrund eines konstanten Sechsachtelrhythmus ein in allen Farben schillerndes, von Kraft und Übermut strotzendes Klavier und Orchester zu restlosem Verschmelzen einendes Scherzo hervorzaubert, das ist unerhört. Ein minder „wohlerzognes" Publikum wie das unsre hätte stürmisch dem brillanten Stück und der nicht minder brillanten Wiedergabe zugejubelt!

AUS FRANKFURT AM MAIN

Von Ernst Martin Ziegler

Erstaufführung von „Palestrina", Musikalische Legende in 3 Akten von Hans Pfitzner.

Nachdem seit der Münchener Uraufführung etwa 5½ Jahre ins Land gegangen sind, hat sich auch das Frankfurter Opernhaus seiner Ehrenpflicht gegen Hans Pfitzner erinnert, indem es dessen letzte Bühnenschöpfung „Palestrina" zur Aufführung brachte. Dieses Werk steht abseits von allem Zeitgeschmack und wagt es, eine zeitlose, tiefinnerliche seelische Angelegenheit in den Kern des Geschehens zu rücken, so daß es schon aus diesem Grunde eine Sonderstellung unter den Bühnenwerken der letzten Jahrzehnte einnimmt. Wie alles echte und wahrhafte Schaffen aus Leid und Einsamkeit geboren wird, und wie der schöpferische Künstler in der Entzückung der Inspiration, in der Stunde der Erleuchtung doch gebenedeit und hinausgehoben ist über alles Irdische, das ist Angelpunkt und Keimzelle des Ganzen. — Der durch Schicksalsschläge gebeugte, an Leben und Kunst verzweifelnde Palestrina lehnt die Komposition der „Probemesse" ab, durch welche die Kirchenmusik gerettet werden soll. Wie ihn nun in der Einsamkeit der Nacht die zu sichtbaren Erscheinungen gewordenen Gedanken an die alten Meister heimsuchen, wie ihm die Gestalt der geliebten, verstorbenen Gattin mahnend zur Seite tritt, Engelstimmen ihm das Kyrie eleison vorsingen und schließlich eine Schar himmlischer Gestalten aus der Höhe dem in fieberhafter Erregung Schreibenden die Musik zu seiner Messe eingibt, so daß das vorher für unmöglich Gehaltene in einem Zuge gelingt: diese Apotheose des künstlerischen Schaffensaktes ist eine der ergreifendsten und innerlichsten Szenen der Opernbühne, die ihre reinen Strahlen über das gesamte Schaffen Pfitzners wirft.

Der zweite, der Konzilsakt, stellt der Person des Künstlers „die Welt" gegenüber, als Hintergrund, als Kontrast, die Welt mit ihren menschlichen Schwächen, Ränken und Überheblichkeiten. Im Schlußakte, einem milden Epilog mit versöhnendem Ausklang, erfahren wir, daß die „Messe" aufgeführt ist und allen Widerspruch besiegt hat. Während von der Straße der laute Jubel der Menge herauftönt, findet sich Palestrina — leise auf seiner Orgel präludierend — in seine Einsamkeit zurück. Man sieht: ein künstlerisches Selbstbekenntnis auf Grund persönlicher Weltanschauung und im Bilde eines großen kulturgeschichtlichen Geschehens. — Was die Musik anbetrifft, so wirkt sie am eindringlichsten, wo sie Innerlichstes, Zartestes, aus tiefster Menschenbrust Heraufgeholtes zu künden hat. Die „Vision" dürfte auch musikalisch der Höhepunkt sein, und es ist bewundernswert, wie Pfitzner hier durch Verwendung kirchentonaler Harmonik und Melodik der Musik einen archaischen Charakter gibt und doch ihren Eigenton zu wahren versteht. Des weiteren gehören die zarten, lyrischen Szenen des Schlußaktes musikalisch zum Wertvollsten und Gelungensten. Im zweiten Akte, dessen häufig stockende, nur langsam vorwärts schreitende

Handlung ermüdet, läßt auch die Musik — trotz aller meisterlichen Polyphonie und Charakterisierungskunst — am ehesten Längen empfinden, da Pfitzners Stärke eben nicht im Gestalten großen dramatischen Geschehens liegt. Im übrigen habe ich von der häufig erwähnten „Klangaskese" gerade im Palestrina nichts bemerkt. Die Musik ist — bei aller Herbheit des Grundcharakters — reich an jenen „Zwischenfarben", die aus den übrigen Werken des Meisters bekannt sind.

Das Opernhaus hatte für eine würdige, der Bedeutung des Werkes gemäße Aufführung Sorge getragen. Vor allem gebührt dem von Dr. Ludwig Rottenberg in großem, plastischem Zuge geleiteten Orchester höchste Anerkennung. Als Palestrina war Otto Fanger der rechte Mann am rechten Platze, der durch Stimmklang und wohlabgewogenes Spiel seine Rolle zu überzeugender Darstellung brachte. Aus der großen Zahl der Kirchenfürsten seien der Kardinal Borromeo des Robert vom Scheidt, der Morone Adolf Permanns und der Bischof von Budoja Hermann Schramms besonders hervorgehoben. Die wenigen Frauenstimmen, die dem Tongemälde der Partitur die helleren Töne beimischen, waren bei Elisabeth Friedrich (Silla) und Maria Gerhart (Ighino) in den besten Händen. Auch die Inszenierung, die an die etwas kargen Entwürfe von Willy Preetorius gebunden war, erfüllte im ganzen ihre Aufgabe, so daß eine Aufführung zustande kam, die sich neben denen anderer großer Bühnen sehen und hören lassen darf.

An der Spitze des fünften Konzerts der Museumsgesellschaft stand die 1. Sinfonie, op. 7, von Křenek, und an einem kurz darauf folgenden Kammermusikabende kam die „Sinfonische Musik" für neun Soloinstrumente, op. 11, desselben Komponisten zu Gehör. Das Erklingen dieser zwei sinfonischen Werke, beides Uraufführungen für Frankfurt, gibt Veranlassung, sich mit diesem Führer der Allerjüngsten eingehender zu beschäftigen. Křeneks Musik ist gekennzeichnet durch das Fehlen jeglichen melodischen Elements. Mit absichtlicher Beflissenheit wird in der Motivbildung allem aus dem Wege gegangen, was auch nur im entferntesten Ähnlichkeit mit einem melodischen Einfall im hergebrachten Sinne haben könnte. Auch von einer thematischen Entwicklung des Materials kann nicht die Rede sein. Die lineare, selbstherrliche Führung jeder Instrumentalstimme ist bis zur äußersten Konsequenz durchgeführt, und was sich beim Zusammenklang ergibt, hat nichts mehr mit den Gesetzen tonaler Harmonik zu tun. In alledem ist mit der Tradition gebrochen, höchstens könnte man in der kontrapunktischen Gegenüberstellung und Verarbeitung seiner Themen noch einen losen Zusammenhang mit der Vergangenheit erblicken. — Das Entscheidende ist — so sagen die Ästhetiker dieser neuen Richtung —, daß das alles bewußt, mit voller Absicht geschieht. Das Motiv, Thema — oder wie man die kurzen, rhythmischen Bausteine dieser Tonstücke nennen will, soll nicht mehr Symbol eines Seelischen sein, will nicht mehr die Widerspiegelung irgend eines gefühlsmäßigen Erlebens bedeuten, sondern leitet seine Entstehung lediglich aus der rein physiologischen „Freude am Klang" und aus dem „Bewegungsimpulse" ab.

Nun, die „Freude am Klang" war — was die beiden Křenekschen Werke anbetrifft — wohl nur einseitig vorhanden, bei dem Erzeuger dieser Art Musik und bei den Esoterikern der neuen Kunst. Uns anderen, die wir nicht zu den Eingeweihten gehören, war diese Anhäufung quälender Mißklänge eine peinliche Angelegenheit, bei der man sich einer seelischen Tortur ausgesetzt wähnte. Indem diese Musik zugestandenermaßen das Schöpfen aus den seelischen Urgründen aufgibt, indem sie nicht mehr aus dem Gefühlszentrum, sondern aus dem Verstande gespeist wird, verläßt sie ihre eigne Domäne, gibt sie ihr eignes, tiefstes Wesen preis, verengert und verdürftigt sie ihren Bedeutungs- und Wirkungsradius, wird zum technischen Probleme.

Wir germanischen Menschen werden nie eine musikalische Kunst anzuerkennen vermögen, die nicht aus den Tiefen seelischen Erlebens quillt, aus einer Überfülle des Gefühls, aus einem drängenden inneren Reichtum des Schauens geboren ist. Wo sich der seelischen Ergriffenheit Worte und Begriffe versagen, da kündet die Musik das Unaussprechliche. Sie ist mehr denn jede andere Kunst die Sprache des Herzens, und wir können uns eine Musik nicht aufreden lassen, die uns verstandesmäßig gemacht, konstruiert erscheint, und die uns innerlich kalt läßt. Wie dürftig und nichtssagend ist beispielsweise die ganze Strecke der „Kammersinfonie", die dem langsamen Satze der früheren Sinfonie entspricht! Wegen solcher fragwürdigen Erzeugnisse wollen wir auch nicht eine Note unseres herrlichen Kulturguts der Vergangenheit preisgeben.

Das zweite Werk des erwähnten Kammermusikabends waren die „Lieder einer Magd" für Singstimme, Streichquartett, Klarinette und Flöte von Paul Hindemith, die Tini Debüser wirkungsvoll zu Gehör brachte. Ist auch der vokale Teil nicht die stärkste Seite des Werks, so vermittelt es doch weit erfreulichere Eindrücke als das vorhergehende. Hindemith weiß dem kammermusikalischen Klangkörper aparte Wirkungen abzugewinnen, er scheut sich nicht, melodische Wendungen zu gebrauchen und geht konsonierenden Akkorden nicht grundsätzlich aus dem Wege, kurz, man hat hier weit eher die Empfindung einer natürlichen, ursprünglichen Musik, durch welche die Texte G. Trakls — die bekanntlich die Stimmung einer Verführten zum Gegenstande haben — eindrucksvoll untermalt und vertieft werden. — Hermann Scherchen, der die Kammersinfonie von Křenek mit voller Hingabe und Energie leitete und auch die Begleitung zu den Liedern aufs geschmackvollste durchführte, brachte dann noch das „Siegfried-Idyll" von Richard Wagner in der Triebschener Besetzung (13 Soloinstrumente). Dieses Werk gelang ihm nach meiner Empfindung am wenigsten. Es wurde zu robust und äußerlich angefaßt, und die tiefe, innige Liebesseligkeit der Musik wurde nicht restlos erschöpft. Hier scheinen Grenzen in Scherchens Wesen gezogen, die er nicht zu überschreiten vermag. — Mußte dieser Uraufführungen grundsätzlich etwas ausführlicher gedacht werden, so kann ich mich über den Rest kürzer fassen. Aus der Fülle des Gebotenen seien Mozarts Jupiter-Sinfonie, Beethovens Siebente, Brahms' Vierte, Schuberts Unvollendete und Bruckners Neunte genannt. Solistisch betätigten sich Judith Bokor, die Dvořáks Cellokonzert meisterte, Liebold, der erste Klarinettist unseres Opernhausorchesters, der Mozarts entzückendes, selten gehörtes Klarinettenkonkonzert ganz hervorragend spielte, und Alma Moodie, die uns Beethovens herrliches Violinkonzert mit ihrer reifen Kunst neuerlich zum Erlebnis werden ließ. —

Auch in den Montags-Konzerten des Frankfurter Sinfonieorchesters gab es Neuheiten zu hören: „Triumph des Lebens", eine sinfonische Dichtung für großes Orchester von Peterka, und die drei Orchesterlieder nach chinesischen Gedichten von Walter Braunfels. Das erste, ein virtuos instrumentiertes, prächtig klingendes Orchesterstück von leuchtenden Farben und jugendlich-enthusiastischem Schwung, hat nur den einen Fehler, daß es sich in Faktur und Farbengebung noch zu sehr an sein Vorbild und Muster anlehnt. Die sinfonischen Dichtungen Richard Strauß' lugen aus jedem Takte hervor. Zweifellos ist es als starke Talentprobe zu werten, und es steht zu hoffen, daß Peterka den Weg ins Freie finden wird. Die Orchesterlieder von Walter Braunfels — seinerzeit auf dem Essener Musikfest aus der Taufe gehoben — halte ich unbedingt für

eine Bereicherung dieser nicht verschwenderisch ausgestatteten Literatur. Dankbar für die Singstimme, geschmackvoll und klangschön instrumentiert, zwingen sie den Hörer von Anfang bis zu Ende in den Bann der eigenartigen Stimmungen, die von den feinen Dichtungen angeregt werden. Lotte Leonard sang die Lieder sowie die Schubertsche Szene „Der Hirt am Felsen" mit großer, nachhaltiger Wirkung. Kapellmeister Max Kämpfert, der für den erkrankten Herrn von Pander eingesprungen war, bewährte sich als umsichtiger und sattelfester Orchesterleiter.

Aus der übergroßen Zahl der Solistenkonzerte seien zwei Klavierabende hervorgehoben, die das übliche Niveau weit überragten. Max Pauer bot mit Stücken von Beethoven, Schumann und Brahms reifste, abgeklärteste Kunst, und Frieda Kwast-Hodapp — die von ihrer großen Frankfurter Gemeinde mit Recht lebhaft gefeiert wurde — bewies, daß sie den ersten Vertreterinnen ihres Fachs zuzurechnen ist.

AUS MEININGEN

Von O. Güntzel

Das Max Reger-Fest.

Wenn irgendeine Stadt in Deutschland Veranlassung hat, des großen Toten Max Reger zu seinem 50. Geburtstag am 19. März d. J. zu gedenken und ihn aus diesem Anlaß zu ehren, so ist es Meiningen, die letzte Wirkungsstätte des Meisters als Generalmusikdirektor und Kapellmeister der damaligen Herzoglichen Hofkapelle. Mit Stolz und großer Genugtuung zählt die Meininger Landeskapelle, ehemalige Hofkapelle, Max Reger zu den Ihrigen. Aus diesem Gesichtspunkt heraus beschloß der geschäftsführende Ausschuß, die Gedenkfeier, wenigstens soweit sie den instrumentalen Teil betraf, ausschließlich mit Kräften der eigenen Kapelle zu bestreiten. Und zu Lob und Ruhm der Kapelle muß es gesagt sein, daß der Wurf auf der ganzen Linie außerordentlich gelungen ist. Die Veranstaltung brachte den Beweis, daß die Meininger Landeskapelle unter der Leitung des jugendlichen, strebsamen und talentvollen Kapellmeisters, Peter Schmitz, auf dem besten Weg ist, die alte Ruhmeshöhe, von der sie durch die Kriegs- und Nachkriegsjahre leider so bedenklich herabgesunken war, wieder zu erklimmen. — Die Veranstaltung erstreckte sich über zwei Tage. Es fanden ausschließlich Werke von Reger Berücksichtigung. Der erste Tag, Sonnabend, den 24. Februar 1923, brachte ein Kirchenkonzert in der Stadtkirche zu Meiningen. Günther Ramin, Organist an der Thomaskirche in Leipzig, eröffnete das Fest mit der „Fantasie und Fuge über BACH für Orgel op. 46", der er als Schluß des Konzerts die Fantasie über den Choral: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" op. 40 folgen ließ. Sein in jeder Beziehung über alles Lob erhabenes Spiel versetzte die Zuhörerschaft in wortloses, andachtsvolles Staunen. Frl. Hedwig Fichtmüller aus München (Alt) sang mit Wärme und Hingabe „An die Hoffnung" für Alt und Orchester. Im Mittelpunkt des Konzerts stand das „Requiem" für Alt, Chor und Orchester. Der bedeutend verstärkte Chor „Singverein Meiningen" wurde der großen Schwierigkeiten des Werkes vollauf gerecht, so daß der Eindruck auf das Publikum seine Wirkung nicht verfehlte. Der zweite Tag brachte vormittags 11 Uhr im Landestheater ein Kammermusikkonzert. Das Streichquartett der Meininger Landeskapelle, Konzertmeister W. Schaller, Kammermusikus M. Möller, R. Schumacher und Solocellist J. Kux hatte sich mit dem op. 121, Streichquartett in Fis-Moll, und in dem Klavierquartett in A-Moll op. 133 keine leichte Aufgabe gestellt, die es aber in einer Weise löste, daß es den Leistungen der besten Quartettvereinigungen ohne Überhebung an die Seite gestellt werden kann. Herr Fritz Malata aus Frankfurt a. M. (Klavier) fügte sich in dem Klavierquartett mit seinem vollendeten Spiel nach jeder Richtung hin prachtvoll ein. Die „Episoden", Klavierstücke für große und kleine Kinder op. 115 gaben ihm Gelegenheit, zu zeigen, wie man auch Kleines groß gestalten kann. Als die überragendste Leistung ist die Suite für Bratsche allein op. 131 Nr. 3 des Konzertmeisters der Landeskapelle, Herrn W. Schaller, anzusprechen. Die verblüffende Beherrschung auch dieses Instruments neben seiner Violine läßt den begnadeten Künstler noch in viel höherem Licht erscheinen. — Das Orchesterkonzert am Abend bot die „Böcklin-Suite" op. 128 und die „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller für großes Orchester op. 100". Es ist wohl nicht zuviel behauptet, wenn die Leistungen der Kapelle, die für alle Veranstaltungen eine wesentliche Verstärkung von auswärts erfahren hatte, an diesem Abend als vollendet bezeichnet werden. Der „Hymnus der Liebe" für Alt und Orchester op. 136, der zwischen den beiden Orchesterwerken von Frl. Fichtmüller gesungen wurde, hielt sich nicht ganz auf der Höhe der übrigen Darbietungen. Die vom geschäftsführenden Ausschuß herausgegebene Festschrift, die u. a. Abhandlungen aus den Federn der Regerschüler Dr. H. Unger (Köln) und Dr. H. Holle (Stuttgart) enthält, bringt auch einen beachtenswerten Artikel über „Max Reger in seiner Eigenart als Schaffender" von A. Menzel, sowie verschiedene kleinere Notizen, vor allem von seinem ersten Lehrer A. Lindner in Weiden, die grelle Schlaglichter auf das Wesen und Schaffen des Meisters werfen. Sie wird allen Besuchern des Festes eine wertvolle Erinnerung sein an unvergleichlich schöne und erhebende Stunden reinsten und edelsten Kunstgenusses.

Neuerscheinungen

Anton Schiegg: Zur Lösung des Tonnamenproblems. Zugleich ein Beitrag zur Erteilung eines naturgemäßen Schulgesangunterrichts. Gr. 8°. 32 S. München und Berlin, R. Oldenbourg, 1923.

Philipp Hampp: Einführung in das Notensingen. Sonderausgabe aus dem ministeriell genehmigten „Liederbuch für Schulen". Zum Gebrauch in höheren Lehranstalten und Singschulen. Gr. 8°. 88 S. Ebenda.

Karl Grunsky: Musikästhetik. Aus der Sammlung Göschen. Nr. 344. Berlin und Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1923.

Besprechungen

H. Schütz, Zehn geistliche Duette für 2 Solostimmen oder zweistimmigen Chor mit Orgel, Harmonium oder Klavier. Bearbeitung von Joh. Dittberner. Leipzig, Verlag C. F. Kahnt.

Der Ernst der letzten Jahre und Tage und die Nöte und Entbehrungen unseres Volkes, die an keinem Menschen spurlos vorübergingen, sind einem vertieften Heinrich Schütz-Studium und einer eifrigen Heinrich Schütz-Pflege günstig, spricht doch des Meisters Musik solch eine kraftvolle, ernsthafte, allem bloßen Schein abholde Sprache, wie wir sie heute besonders verstehen und brauchen. Freilich ist vielen Chören der Weg zu Heinrich Schütz noch nicht gewiesen, und es ist von besonderer Wichtigkeit, daß der erste Eindruck, den die Suchenden von seiner Kunst erhalten, recht überwältigend ist und sie sofort für den Meister begeistert. Zu diesem Zwecke sind die prunkvollen Werke mit Orgel und Streichinstrumenten, von denen einige bei Breitkopf erschienen sind, besonders geeignet, ebenso die hervorragende Sammlung geistlicher Chöre von Woyrsch (Verlag Siegel). An diesen Werken und vielleicht an der kleinen Passionskantate „Die sieben Worte Jesu" (Verlag Siegel) muß die Begeisterung und das Stilgefühl für H. Schütz erst geweckt sein, ehe man zu den oben angezeigten Duetten greift. Ein scharf umrissenes Bild von der Größe des Komponisten können sie dem Neuling nicht geben, aber der Kenner wird mit freudiger Genugtuung alte, längst vertraute Züge wiederfinden und neue Beweise für die Größe des Meisters auch im Kleinen aus den Kompositionen herauslesen.

Dittberner hat die Orgelbegleitung lebendig ausgestaltet und sie nicht in die streng-historische Zwangsjacke — rechte Hand dreistimmige Harmonie, linke Hand Baßlinie — eingezwängt. Ich verteidige seine Art der Ausarbeitung des Continuo. Auch der Kürzung einzelner Teile kann man gern beipflichten, weil dadurch der Gesamteindruck gar oft wesentlich gehoben wird. In den Nummern 2 und 7, die den Sinf. sacrae entnommen sind, fehlen die beiden Violinen, sie sind in die Orgelbegleitung eingezogen. Das ist ein Nachteil. Wer je die über den Singstimmen konzertierenden Geigen gehört hat, mag sie nicht vermissen. Nr. 7 büßt dadurch — besonders in der gesanglosen Einleitung und in den Zwischensätzen — sicher viel von seiner Wirkung ein, und das ist in Anbetracht des recht wertvollen Duettes zu bedauern. Sehr empfehlenswert ist Nr. 6 (Habe deine Lust am Herrn. — Befiehl dem Herrn deine Wege). Es liegt ein großer Schwung in der Steigerung bis zu dem glaubensfrohen Schluß: **Halleluja.** (Für die Sänger besser als **Alleluja.**) Und ganz besonders sei hingewiesen auf die im ruhigen Gebetston majestätisch dahinschreitende Komposition des Liedes „O hilf, Christe, Gottes Sohn, durch dein bitter Leiden". Die Chromatik bei den letzten Worten klingt fabelhaft modern und ist tief empfunden. Ich halte dieses Duett neben Nr. 6 und 8 für das Beste der ganzen Sammlung, zudem ist es auch noch das am leichtesten Ausführbare, und alle drei besonders hervorgehobenen Stücke sind auch textlich besonders glücklich. Dittberner hat nicht angegeben, für welche Stimmgattungen die einzelnen Duette im Original geschrieben sind. Sicher sind sie nicht alle für zwei Frauenstimmen gedacht, sondern auch als Zwiegesang zwischen einer Männer- und einer Frauenstimme. Die Auswahl verrät in der Anordnung für die Zeiten des Kirchenjahres den erfahrenen Praktiker. Fritz Sporn

Nikolaus Medtner, „Vergessene Weisen" (I. Zyklus), acht Stücke für Klavier op. 38. — Leipzig-Berlin, Jul. Heinr. Zimmermann.

Der Deutschrusse Medtner (geb. 1879 in Moskau) vertritt im schärfsten Gegensatz zu Scriábin die auf den Namen der beiden Tanéjeff gegründete strenge und kontrapunktische, tief durch die deutsche Musik gegangene Moskauer Akademie. Dieser neueste, in seinen Berliner und Leipziger Klavierabenden (Frühjahr 1922) vom Komponisten teilweise aus der Taufe gehobene Zyklus, von dem nun der erste Teil im Druck vorliegt, gibt ein gutes und umfassendes Bild von Medtners charaktervoller Persönlichkeit. Denn daß in ihm die bei Medtner gewohnten Märchen, Arabesken, Tragödie-Fragmenten, Dithyramben usw. fehlen, besagt schließlich nicht viel: auch die vielen „Danzas" (graziosas, festivas, rusticas, silvestras) sind wie jene Werke durchaus absolute Musik. Medtner ist ein großer, allseitig gebildeter Könner, dessen musikalisch nur ganz schwache national-russische Note vor tiefgehenden Einwirkungen der großen Klassiker (Beethoven), Romantiker (Schumann, Chopin) und Neuklassiker (Brahms) völlig verblaßt. Er ist aber auch ein bis zum Grüblerischen ernster, innerlicher und geistiger Mensch, dem in seiner Klaviermusik Farbe, Stimmung, Poesie wenig oder nichts, Architektur, Zeichnung, Klarheit und Arbeit alles bedeuten. Er liebt es, in Schumanns Art, einzelne Nummern seiner Zyklen — hier die erste, sechste und achte Nummer (Sonata Reminiscenza, Canzona serenata, Coda: alla Reminiscenza), Einleitung zur dritten und vierten Nummer — thematisch-motivisch miteinander zu verbinden. Medtners fast unausgesetzt rast- und ruhelose, in ein dichtes und kompliziertes metrisches und rhythmisches Filigran eng versponnene Musik, in der es von komplizierten Duolen- und Triolenbildungen aller Art, von metrischen und rhythmischen Verschiebungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen usw. nur so wimmelt, erschließt sich nur schwer und macht nicht eigentlich warm, da sie weit mehr Ausdruck des Geistes als des Herzens ist, und der Urquell der Erfindung nicht gar reich fließt. Aber sie imponiert und erfüllt mit hohem Respekt vor einer herben und geistigen Künstlerpersönlichkeit von Bedeutung, die in unsrer ziel- und planlos zerfahrenen Zeit das Banner eines an unsren großen Meistern streng und tief geschulten Könnens, einer unbeirrt ihren gesunden Instinkten folgenden idealen Natur hochhält. Nicht nur in diesem Sinne, sondern auch dem ganzen geistig-unsinnlichen Charakter seiner Musik nach wird man Medtner, der zugleich ein ausgezeichneter pianistischer Interpret seiner eignen Klavierwerke ist, eine Art „russischen Brahms" nennen dürfen. Er sei uns Deutschen herzlich willkommen. Dr. W. Niemann

Kreuz und quer

Im Namen des Volkes!

In der Privatklagesache 1. des Kaufmanns und Schriftstellers Otto Kähler sen., 2. des Komponisten und Kapellmeisters Leo Kähler jun., beide in Lausa, Bez. Dresden, wohnhaft, Prozeßbevollmächtigte beider: RAe. Dr. Fleischhauer und Kurt Hally II, Dresden, Serrestraße 3 II., Privatkläger, gegen 1. den Schriftleiter M. Stockhausen in Leipzig, Seeburgstraße, 2 den Schriftleiter Alfred Günther in Dresden, Ferdinandstraße, 3. den Musikkritiker Wilhelm Matthes in Nürnberg, An der Apostelkirche 7, 4. den Schriftleiter Karl Reichmann in Leipzig, Seeburgstraße 100, Prozeßbevollmächtigter der unter 1, 2 und 4 Genannten: RA. Hofrat Behrens in Dresden, Marschallstraße 2, Angeklagte, wegen Beleidigung, hat das Schöffengericht Dresden in der Sitzung vom 20. Dezember 1922 für Recht erkannt:

Die Angeklagten Stockhausen, Alfred Günther, Wilhelm Matthes und Karl Reichmann werden verurteilt, und zwar Stockhausen und Günther wegen öffentlicher Beleidigung in zwei Fällen zu je 6000 Mark Geldstrafe, Matthes wegen öffentlicher Beleidigung in einem Falle zu 3000 Mark Geldstrafe, sowie Reichmann wegen öffentlicher Beleidigung in einem Falle zu 6000 Mark Geldstrafe. Im Falle, daß die Geldstrafen nicht beigetrieben werden können, tritt für je 150 Mark ein Tag Gefängnis. Die Angeklagten haben die Kosten des Verfahrens zu tragen und den Privatklägern die erwachsenen notwendigen Auslagen zu erstatten. Der verfügende Teil des Urteils soll auf Kosten der Angeklagten je einmal in der „Zeitschrift für Musik" und den „Dresdner Neuesten Nachrichten" bekannt gemacht werden, wenn die Beleidigten innerhalb zwei Wochen nach Zustellung der Urteilsausfertigung dieses beantragen.

Die Aufsätze in Nummer 16, 2. Augustheft 1921 der „Zeitschrift für Musik", S. 435, mit der Überschrift „Schiebertum im Opernleben", in Nummer 18, 2. Septemberheft derselben Zeitschrift, S. 477, unter „Kiel", in Nummer 222 der „Dresdner Neuesten Nachrichten" vom 22. September 1921 mit der Überschrift „Schiebertum im Opernleben", in Nummer 235 derselben Zeitung vom 7. Oktober 1921 unter der gleichen Überschrift, Ziffer 4 bis 6, sowie in Nummer 20, 2. Oktoberheft 1921, der „Zeitschrift für Musik", S. 530, 531 ebenfalls mit derselben Überschrift und der Teil der Platten und Formen, auf denen sich diese Aufsätze befinden, sind unbrauchbar zu machen.

Dresden, den 6. Februar 1923.

Amtsgericht, Abt. IV.

Wir werden auf diese für das deutsche Opernleben sehr wichtige Entscheidung bald näher zu sprechen kommen.

Zur Steuerung der Not der konzertierenden Künstler.

In dieser schweren Zeit, welche die Betätigungsmöglichkeiten des Künstlers in steigendem Maße einengt, muß es die Aufgabe eines gemeinnützigen Verbandes sein, neue Arbeitsmöglichkeiten zu finden und nach Bekanntgabe an die Künstlerschaft zu organisieren. Im Reichswehrministerium besteht das Bestreben, für die Angehörigen von Heer und Marine, die auf eine lange Reihe von Jahren im Dienste bleiben, künstlerische und wissenschaftliche Anregungen zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde ein künstlerischer Beirat des Reichswehrministeriums (Inspektion für Heereserziehungs- und -bildungswesen) eingesetzt, dem außer den Referenten für Heer und Marine und dem Armeemusikinspizienten ehrenamtlich der Unterzeichnete angehört. Da dieser gleichzeitig Vorstandsmitglied des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands ist, so gelang es ihm, den Verband für diesen Zweck zu interessieren. Eine Kommission, der die Herren Prof. Xaver Scharwenka, Dr. Cahn (Speyer) und Direktor Littmann angehören, wird gemeinsam mit dem Beirat im Reichswehrministerium arbeiten. An die deutschen Künstler ergeht die Bitte, diese Arbeit durch positive Mithilfe zu unterstützen.

1. Soweit konzertierende Künstler, Rezitatoren, Mitglieder der Bühne in Städten mit Garnisonen bodenständig sind, werden sie gebeten, die Veranstaltungen dieser Garnisonen durch ihre Mitwirkung auf ein künstlerisch hohes Niveau bringen zu helfen.

2. Soweit Künstler Konzertreisen unternehmen, wollen sie einige Wochen vorher davon Mitteilung machen, um an Orten, an denen Garnison steht und in denen sie sowieso zu konzertieren beabsichtigen, oder aber die in ihrer Fahrtrichtung liegen und eine Lücke in der Konzertfolge ausfüllen können, sich auch hier der Truppe zur Verfügung zu stellen.

Es wird zunächst vom Reichswehrministerium die Fahrt ersetzt, während die Truppe für Unterbringung und Verpflegung aufkommt. In steigendem Maße, je nachdem, wie es gelingen wird, die vorgesetzten Dienststellen als auch die Angehörigen der Truppe zu interessieren, werden Gelder für Honorare zur Verfügung stehen. Wie es an praktischen Beispielen jetzt schon erprobt wird, konzertieren Künstler, die irgendeine Garnisonstadt besuchen, am Abend in der Gesellschaft, von der sie eingeladen sind, und am Nachmittag für die Truppe, bei der sie im Rahmen einer rechtzeitig angesagten Veranstaltung mitwirken. Neben einem sehr wertvollen Dienst, den die Künstler dem Heere und der Allgemeinheit leisten, indem sie erstens für die Ausbildung und Interessen der Heeresangehörigen mittätig sind, und zweitens die Verbindung von Truppe und Zivilbevölkerung, welche zu diesen Veranstaltungen hinzugezogen werden soll, fester gestalten helfen, dienen sie sich zu allererst: denn Hunderttausende von Menschen, die dem ernsthaften Konzertleben fernstehen, werden Geschmack und Freude daran gewinnen, vorausgesetzt, daß gerade diesen Unverbildeten richtig gewählte Vortragsfolgen in vollendeter Form geboten werden.

Mitteilungen unter Angabe von Namen, Wohnort, Instrument bzw. Stimmlage, ferner, ob bodenständig oder auch außerhalb des Wohnorts verwendbar, an Herrn Oberstleutnant Ulbrich, Reichswehrministerium, Berlin W, Kaiserin Augustastr. Dr. H. Michaelis

Leipzig. Das Stadttheater- und Gewandhausorchester tritt am 22. April eine bis zum 1. Mai dauernde Konzertreise nach der Schweiz an. In St. Gallen, Zürich, Bern und Basel wird das Orchester unter Furtwänglers Leitung je zwei Konzerte veranstalten.

Prag. Die tschechische Philharmonie veranstaltete zugunsten der notleidenden Musiker Rußlands, Österreichs und Deutschlands drei Konzerte, deren jedes ausschließlich Musik des Landes brachte, dem die Hilfsaktion galt. Das Konzert für die deutschen Musiker war mit Regerschen Kompositionen ausgefüllt.

Duisburg. Die Stadtverwaltung verlieh den Mitgliedern des städtischen Orchesters in Anerkennung ihrer vorzüglichen Leistungen und des damit verbundenen Aufschwunges des Duisburger Musiklebens unter P. Scheinpflugs Leitung die Amtsbezeichnung: „Städtische Kammermusiker".

Notizen

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Hirtenspiel aus Tirol" für fünfstimmigen Chor und kleines Orchester mit szenischer Darstellung von Eduard Lucerna (Brünn, Volksbildungsverein).

„Sunta Maria tum Schare", niederdeutsches Singspiel in fünf Akten von Bruno Peyn, Musik von Siegfried Scheffler (Altona, Stadttheater, Gesellschaft „Niederdeutsche Bühne").

„Die Mitschuldigen" (Lustspiel von Goethe), Musik von Mary Wurm (Leipzig, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Fantasie, Passacaglia und Hymnus von Kurt Weill (Berlin, Philh. Orch. unter Alex. Selo).

„Ahasver", Ouvertüre von Zschorlich (Berlin, Philh. Orch. unter Felix M. Gatz).

„Auferstanden, auferstanden", nachgelassene Kantate von Max Reger (Stuttgart, Max Reger-Gedächtnisfeier).

5. Sinfonie von Rud. Langgaard (Karlsruhe, Alfred Lorentz).

„Sinfonisches Stück für großes Orchester von Joseph Eidens (Aachen, Städt. Orchester).

„Gijantali", Sinfonie für Altstimme und Orchester von Edvard Moritz (Hamburg, 3. Pollak-Konzert).

Quartett in C-Moll von P. Scheinpflug, Klavierquartett und Lieder (Madonnenlieder) von Max Scheunemann (Essen, Paul Lehmann-Quartett).

Ouvertüre zu „Weh dem, der lügt" von Carl Rorich und „Die tote Erde", Legende für vierstimmigen gemischten Chor und Orchester von Hermann Henrich (Text von Carl Spitteler) (Aachen, Städt. Orchester und Gesangverein).

„Tagore-Gesänge" für mittlere Stimme und Klavier op. 18 von Alexander Maria Schnabel (Berlin, Kammersängerin Maria Ekeblad).

„Tragisches Lied" und „Stimmen der Nacht", Lieder von Chr. Pantschew (Leipzig, Othmar Wolsky).

„Das Vaterunser" für achtstimmigen Chor, Orgel und Orchester von Otto Frommel (Berlin, Deutscher Männerchor 1920, Burkhardtsche Chorvereinigung, Berliner Sinfonieorchester, Leitung M. Burkhardt).

Drei Lieder mit Orchester von Max Demsch (Berlin, Sinfonieorchester unter Kamillo Hildebrand, Gesang: Prof. Walter Fischer).

Sinfonie D-Dur von J. Naumann (Berlin, Sinf.-Orch. unter Joh. F. Heidenreich).

„Nach Sonnenuntergang auf der Terrasse eines Parks — nächtliches Gewitter — Morgen", sinfonische Dichtung für großes Orchester, Orgel und Klavier und Gesänge für Bariton und Klavier von Siegfried Burgstaller (Berlin, Philharmonisches Orchester).

„Missa sacra" von Otto Klemperer (Köln, 11. Gürzenich-Konzert).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Sonate für Cello und Klavier op. 11 Nr. 3 von Paul Hindemith, Rhapsodie für Cello und Klavier op. 13 von Eugène Goossens, Berlin (Sela Trau und Felix Petyrek).

„Meister Schwalbe", Oper in einem Akt von Henri Marteau (Stockholm, Kgl. Oper).

Duo für Violine und Cello von Zoltau Kodaly (Berlin, Sela Trau und Ivor Karman).

„Aphroditischer Reigen", sinfonisches Ballett in zwei Bildern von Karl Hentschel (Budapest, Kgl. Oper).

„Die Bäuerin", Oper in einem Akt von Robert Hernried (Kaiserslautern, Stadttheater).

Lieder von Arno Ebel (Berlin, Käthe Peiser).

„Todes-Tarantella", Pantomime von Julius Bittner (Braunschweig).

„Meister Guido", komische Oper von Hermann Noetzel (Zürich, Stadttheater).

Violinkonzert mit Orchester op. 23 von Hermann Suter (Winterthur).

„Das Liebesverbot", Oper von Richard Wagner (München, Nationaltheater).

„Klänge des Schweigens und des Todes" von G. F. Malipiero (Köln unter Michael Taube).

„Ekkehard" von F. Schreker, „Vorspiel zu einem Drama" und „Verklärte Nacht" von A. Schönberg, 8. Sinfonie und das „Lied von der Erde" von G. Mahler (Chicago, Sinfonieorchester).

„Concerto Gregoriano" von Respighi (Zürich unter V. Andreae und Leipzig).

Trio D-Moll op. 21 von Wilhelm Rinkens, Sonate Nr. 3 A-Moll von Serge Prokofieff (Leipzig).

„Frieden", Oper von Bruno Heydrich (Halle, Stadttheater).

Messe in F-Moll von A. Bruckner (Darmstadt, Landestheaterorchester und Musikverein).

Streichquartett E-Dur von Leo Weiner (Berlin, Waghalter-Quartett).

Drittes Klavierkonzert D-Moll von Rachmaninoff (Berlin, Sinfonieorchester unter Alex. Selo. Klavier: N. Orloff).

Klavierquintett C-Moll von Max Reger (Berlin, Havemann-Quartett, Klavier: Rud. Schmidt).

Drei kleine Improvisationen op. 6 für Klavier von Stefan Frenkel (Berlin, Karl Szreter).

Streichquartett op. 10 in F-Moll von Paul Hindemith (Darmstadt, Stuttgarter Streichquartett).

Villa d'Este aus der Suite „Italiana" für Klavier von Peterson-Berger und „Sakukuvia" (Finnisches Märchen) für Klavier von Kuula (Berlin, Wilh. Kempff).

Musikfeste und Festspiele

Zug. Das Dritte Schwyzerische Kantonalmusikfest, das nach Küßnacht angesagt war, ist wegen des Eidgenössischen Musikfestes in Zug auf das Jahr 1924 verschoben worden.

Salzburg. Die diesjährigen Festspiele finden im August mit folgendem Spielplan statt: im Stadttheater je drei Aufführungen von „Don Juan" unter R. Strauß und „Figaros Hochzeit" unter Fr. Schalk, drei philharmonische Konzerte, vier Aufführungen der „Ariadne auf Naxos" und einige Wiedergaben von „Jedermann" und von Hofmanns „Welttheater" unter Reinhardt.

Oberhausen (Rhld.). Trotz der schwierigen Verhältnisse hat sich die Vereinigung der Musikfreunde e. V. in Oberhausen entschlossen, die seit langem geplante und vorbereitete Musik-Woche: „Die gute Hausmusik" vom 8.—11. April stattfinden zu lassen. Die Veranstaltung, mit welcher auch eine Ausstellung von Musikalien und Musikliteratur verbunden ist, weist folgendes Programm auf: Sonntag (8. April): Eröffnungsfeier. Vortrag von Prof. Schiedermeier (Bonn) über: „Die Epochen der Musikgeschichte und die Verwertung ihrer Meisterwerke in der Hausmusik". Nachmittags Klavierabend J. Pembaur (München. Montag: Historisch-klassischer Abend. Solisten: A. Kortz, Stangenberg (sämtlich Oberhausen). Orchester: Vereinigung der Musikfreunde. Dirigent: W. Lange (Oberhausen). Dienstag: Lieder- und Kammermusikabend. Solisten: M. Horkenbach (Duisburg), Herren der V. d. M., Musikdirektor Br. Weyersberg. Mittwoch: Kammermusikabend: Grevesmühl-quartett (Duisburg), M. Braakmann (Duisburg)

(Klarinette). — Die „Vereinigung der Musikfreunde“ hat sich die Aufgabe gestellt, das Musikleben in Oberhausen durch auserwählte Darbietungen (namentlich auf dem Gebiet der Kammermusik) zu heben. Neuerdings sind Kurse zur Pflege und Entwicklung des Musikverständnisses im Entstehen begriffen. Der Vereinigung ist weitgehendste Unterstützung und Verbreitung zu wünschen. Der Jahresbeitrag beträgt für aktive Mitglieder 2500 M., für passive 5000 M. — Anmeldungen nimmt entgegen: H. Opitz, Oberhausen (Rhld.), Marktstr. 37.

Frankfurt a. M. Eine deutsche Musikwoche wird hier für den Juli 1923 vorbereitet. Sie soll einen umfassenden Überblick über den Stand der modernen Musik im heutigen Deutschland geben. Strauß, Pfitzner, Schreker, Schönberg, Hindemith werden ihre Werke selbst dirigieren.

Musik im Ausland

Utrecht. Hier wurde ein ständiges Bläsersextett gegründet, das bis jetzt Werke von A. Roussel, Sem Dresden, Willem Pijper (Sextette), Albéric Magnard und K. Mengelberg (Quintette) zur Uraufführung gebracht hat.

Madrid. Das deutsche Operngastspiel, das von großem Erfolg begleitet war, fand mit einer „Tristan“-Aufführung seinen Abschluß.

London. An der Covent-Garden-Oper hat man den Versuch gemacht, Bachs Kantate „Phöbus und Pan“ in der Einrichtung als Oper aufzuführen. Bachsche Tanzmusiken mußten als Balletteinlagen dienen, indem der Ballettchor zu Couranten, Menuetten und Sarabanden tanzte. Der Erfolg soll groß gewesen sein. — Am 24. Januar schloß diese Oper, die in Ermangelung eines eigenen Londoner Opernhauses der Oper bisher ein Heim geboten hatte, die Spielzeit, um für die Dauer eines Jahres der Brettlkunst zu dienen. Damit scheidet die Oper überhaupt für längere Zeit aus dem Londoner Kunstleben aus, da die übrigen Theater für solche Zwecke nicht in Betracht kommen.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Hamburg. Nachdem die Arbeiten zur Errichtung einer Volksmusikschule durch den Musikausschuß der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens“ zum Abschluß gekommen sind, wurde die Schule am 1. April in Hamburg eröffnet. Sie soll eine Pflegestätte der Musik sein, in welcher Jugendliche und Erwachsene jeden Alters, Geschlechts und Berufs die Möglichkeit finden, in gemeinsamer Arbeit der Musik zu dienen. Die Schule umfaßt zwei Arbeitsgebiete: die Musikunterweisung und die Musikausübung. Das Unterrichtshonorar soll für den wöchentlichen Unterricht von 3½ Stunden möglichst dem jeweiligen Stundenlohn eines Arbeiters entsprechen.

Persönliches

Julius Schuch †.

In Graz ist am 8. März der Musikschriftsteller Julius Schuch im Alter von 63 Jahren im Landeskrankenhaus an einem schmerzhaften Unterleibsleiden gestorben. Julius Schuch gehörte dem „Musikalischen Wochenblatt“ seit dessen Gründung und nach seiner Vereinigung mit der „Zeitschrift für Musik“ dieser als Berichterstatter über Grazer musikalische Ereignisse an. In Graz selbst hat Julius Schuch im „Neuen Grazer Tagblatt“ — ebenfalls seit dessen Gründung, also durch 32 Jahre — das Musikreferat geführt. Der Verstorbene war ursprünglich Offizier, vertauschte diesen Beruf mit dem eines Landesregierungsbeamten und trat als Oberrechnungsrat in den Ruhestand. Als Musikschriftsteller vervollkommnete er sich durch rastloses, fleißiges Selbststudium ebenso wie als Pianist, als welcher er (besonders als Begleiter von Liederabenden und Erklärer von Musikwerken) sehr gesucht war. Seiner Gesinnung nach war der Verblichene ein geradezu schwärmerischer Verehrer der deutschen Tonkunst, welche Verehrung gelegentlich mit allzu schroffer Ablehnung alles Außerdeutschen in der Musik verknüpft war. Für die Förderung der Musiker unserer Tage, insbesondere von Richard Strauß, Joseph Marx, Wilhelm Kienzl, ist Schuch in Graz lebhaft eingetreten. Die Z. f. M. verliert in Julius Schuch einen ihrer treuesten und ältesten Mitarbeiter und Freunde. Dr. Otto Hödel

Alfred Fury, ein bekannter schweizerischer Konzerttenor, ist an Herzschlag gestorben.

Ernst Engesser, der bekannte Klaviermeister am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M., verschied am 1. März nach längerem Leiden im 71. Lebensjahr.

Musikdirektor Otto Heil, Domorganist und Musikpädagoge am Landständischen Seminar in Bautzen, starb im Alter von 56 Jahren.

Rudi Muhrbeck wurde vom Eisenacher Orchester zu dessen ersten Konzertmeister gewählt.

Karl Horwig hat ein sinfonisches Werk „Vom Tode“, bestehend aus einem Vorspiel und drei Gesängen für Bariton und großes Orchester, vollendet.

Ewald Lindemann, der erste Kapellmeister des Koburger Landestheaters, tritt mit Ablauf der Spielzeit von seinem Posten zurück.

Bruno Heydrich, der Direktor eines von ihm gegründeten Hallischen Konservatoriums für Musik und Theater, beging kürzlich die Feier seines 60jährigen Geburtstages. Heydrich trat auch als Komponist mit Erfolg an die Öffentlichkeit.

Willy Deckert, ein bekannter Berliner Violoncellist, starb im Alter von 50 Jahren.

Paul Wille, Konzertmeister der Kapelle des sächsischen Staatstheaters, der auch am Dresdner Konservatorium tätig war, ist nach längerem Leiden gestorben.

Als Nachfolger J. Stranskys, der 1911 das Erbe Mahlers in der Leitung des Philh. Orch. in New York übernahm, ist W. van Hoogstraten ernannt worden.

Julius Hertz stellte den Reinertrag seines kürzlich in Arosa (Schweiz) veranstalteten Konzerts in Höhe von 1 200 000 Mark dem Deutschen Roten Kreuz zur freien Verfügung.

Maria Olzewska wurde für April zu längerem Gastspiel in Barcelona verpflichtet und wird danach eine Konzertreise nach Südamerika unternehmen.

Anton Bennewitz, der hochverdiente frühere Direktor am Prager Konservatorium, feierte am 26. März seinen 90. Geburtstag. Prof. Bennewitz war Lehrer von Ševčik, Witek, Ondriček, Hofmann und Suk und selbst ein vorzüglicher Geiger, Quartettspieler und Dirigent. Die Deutsche Akademie sandte zu diesem Tage eine Delegation nach Hirschberg (Böhmen), wo der greise Künstler im Ruhestand lebt.

Jenö Hubay arbeitet zur Zeit an einer Oper, deren Textbuch sich an einen Roman Balzacs anlehnt und von dem Wiener Liebstöckl und dem Budapester Mohácsi bearbeitet wird.

Dr. Theodor Kroyer, der ord. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, hat einen Ruf als Nachfolger Hermann Aberts an die Universität Leipzig erhalten.

Holthoff v. Faßmann, der den bisherigen Intendanten Georg Hartmann am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg während seiner Abwesenheit in Amerika vertritt, wird an dessen Stelle unter Ernennung zum Generalintendanten treten. Hartmann ist abberufen worden.

Hugo Kaun, der hochgeschätzte Tonsetzer, beging am 21. März seinen 60. Geburtstag. In Berlin geboren,

war er Schüler der königlichen Hochschule, in der Komposition von Friedrich Kiel. Von 1887—1902 wirkte er erfolgreich in Milwaukee als Dirigent und Lehrer. Sein Schaffen umfaßt so ziemlich alle Formen und Gebiete. Die Kammermusik verdankt ihm wertvolle Werke; drei Sinfonien und eine Reihe anderer Orchesterstücke entstammen seiner Feder. Mehrere Opern gingen erfolgreich über die Bühne, als letzte „Der Fremde", welche in Dresden ihre Uraufführung erlebte und von einer Reihe von Bühnen angenommen wurde. Auch ein Chorwerk Kauns, „Mutter Erde", ist bekannt und gehört zu den bemerkenswertesten Erscheinungen der neueren Chorliteratur.

BERUFUNGEN

Ferdinand Wagner vom Stadttheater Dortmund wurde von dem Stadt- und Kunstausschuß in Nürnberg einstimmig zum ersten Kapellmeister der Oper und Leiter der städtischen Sinfoniekonzerte gewählt.

Rudolf Balve wurde als erster Heldentenor für die Karlsruher Oper verpflichtet.

Max Hofmüller, der Oberregisseur der Leipziger Oper, ist auf Grund seiner Neuinszenierung des „Tannhäuser" am Münchner Staatstheater als Oberregisseur der Oper und Stellvertreter des Operndirektors nach München berufen worden. An seiner Stelle wurde Walter Elschner, der seinen Vertrag mit dem Hamburger Stadttheater gelöst hat, als Oberspielleiter nach Leipzig verpflichtet.

Konzertnachrichten

Die Stadt Bochum veranstaltete unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg vom 18. bis 30. März deutsche Regertage zum 50. Geburtstage des Meisters unter Mitwirkung der Max-Reger-Gesellschaft. In sechs Konzerten wurden der sinfonische Prolog, die Sinfonietta, die Serenade und die Mozartvariationen, an Chorwerken „Die Nonnen", zwei Choralkantaten und Männerchöre zur Aufführung gebracht. Adolf Busch spielte das Violinkonzert, das Busch-Quartett Werke der Kammermusik, Rudi Serkin das Klavierkonzert, Fritz Heitmann die großen Orgelstücke, Anna Erler-Schnaudt sang Orchesterlieder. Das umfassende Programmheft war von Dr. Guido Bagier redigiert worden.

Bochum. Das zweite Chorkonzert des jungen städtischen Musikvereins brachte unter Rudolf Schulz-Dornburgs anspornender Führung als modernes Werk Karl Weigls „Weltfeier"-Kantate, die damit ihre deutsche Erstaufführung erlebte. Die Darbietung des schweren Werkes stellte den Chor namentlich in den Ecksätzen vor ungewohnte Aufgaben, die er recht anerkennenswert löste. Der anwesende Komponist erntete mit Schulz-Dornburg, dem begeisternden Chorleiter, und den Solisten (Paul Toedten, H. J. Moser) starken Beifall. — In mehreren Volkskonzerten, die auch vor Jugendbünden stattfanden, vermittelte Schulz-Dornburg in Bochum, Witten und Werne etwa 10 000 Hörern den Genuß der „Schöpfung" von Haydn. M. Voigt

Weißenfels. Hier fand soeben die Uraufführung von Gustav Spalwingks Oratorium „Das Kind" (Text vom Komponisten) für Soli, Männer-, Frauen- und gemischten Chor mit Streich- und Lautenquartett und einer Flöte statt. Das Werk verdient insofern Beachtung, als das Lautenquartett ganz selbständig neben dem Streichquartett verwendet wird und der Versuch als geglückt zu betrachten ist. Die Musik ist im großen und ganzen harmonisch einfach gehalten, geht dabei aber völlig eigene Wege. Erwähnenswert ist der Schlußchor des 1. Teils, der, sechsstimmig und ohne Orchesterbegleitung, an den Chor ziemliche Anforderungen stellt. — Die Aufführung selbst, unter des Komponisten Leitung, war gut. Die Partie des Mannes sang Kammersänger Schmidt (Jena) (Tenor); die der Frau Konzertsängerin A. Spalwingk. Außerdem wirkten mit die Damen Zangenberg und Hilde Rohloff und Herr Jentschel, die, Gesangsschüler des Komponisten, ihrer Aufgabe voll und ganz gewachsen waren. W. Geidel

Eberswalde. Der Konzertverein kündigte vier Konzerte an, von denen bereits zwei und zwar der Liedkunst und instrumentalen Kammermusik gewidmete Abende hinter uns liegen. Der Oratorienverein (Dir. Paul Burkhart) führte Mendelssohns „Elias" so erfolgreich auf, daß eine Wiederholung gewagt werden konnte. Der Kirchenchor von St. Maria Magdalena trat unter Leitung von Ulrich Grunmach mit verschiedenen geistlichen Musikaufführungen hervor, von denen eine Schütz-Feier und eine Totenfestveranstaltung besonders genannt seien; gelegentlich dieser letzteren kam namentlich neuere evangelische Kirchenmusik zu Gehör, darunter erstmalig die Choralkantate „Christus, der ist mein Leben" von Ulrich Grunmach.

München-Gladbach. Wie uns berichtet wird, brachte das München-Gladbacher Musikleben viel Interessantes und Neues. In den Cäcilienkonzerten und den Sinfoniekonzerten — beide unter Hans Gelbkes Leitung — kamen Mahlers 3. Sinfonie, die Kindertotenlieder, Regers Böcklin-Suite, Stravinskys Feuerwerk, Hugo Wolfs Feuerreiter, Lalos Sinfonie espagnol u. a. zur Aufführung.

Nürnberg. In seiner „Musik nach Volksliedern" (Uraufführung am 8. Februar in Nürnberg) macht Ludwig Weber von den Solostimmen, dem Chor und in einigen Stücken auch von Instrumenten in wechselnder Besetzung unumschränkt Gebrauch, um mit oft ganz neuartigen, dabei überraschend einfachen Kompositionsmitteln die Möglichkeiten des Volksliedes zu erfüllen und es unserem Erleben jeweils in der eindringlichsten Weise wieder nahe zu bringen. Das Erklingenmachen durch Anton Hardörfer und seinen „Neuen Chorverein" gedieh bis zu jenem Grade der Vollendung, welcher in den die alte Madrigalkunst aufgreifenden und weiterführenden Kompositionen erreicht ist. Der Beifall des ausverkauften Hauses ließ erkennen, daß man Weber auch da zu folgen gewillt ist, wo er ins anscheinend Weglose geht. Weber gibt vielen den Glauben an die Zukunft unserer Musik. Bernh. Bischoff

Klagenfurt. Der Musikverein für Kärnten veranstaltete zu Ehren des aus Klagenfurt stammenden Komponisten Eduard Lucerna im Februar einen „Lucerna-Abend", in welchem das Klavierquintett sowie die Lieder: Nebelwallen, Hast du die Heimat lieb und Bergfreude zur Erstaufführung gelangten und mit großem Beifall aufgenommen wurden. Ein Streichquartett Lucernas in D-Moll ist bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschienen.

Berlin. Anläßlich der Hundertjahrfeier zum Gedächtnis des ungarischen Dichters Alexander Petöfi wurden unbekannte Kompositionen Friedrich Nietzsches zu Petöfischen Gedichten, die zum erstenmal aus dem Weimarer Nietzsche-Archiv an die Öffentlichkeit kommen, durch Gertrud Bindernagel aus dem Manuskript zu Gehör gebracht.

Wiesbaden. Das Staatstheater brachte am 10. März als Novität die Oper „Der Dieb des Glücks" von B. Schuster. Der Stoff ist vom Komponisten frei erfunden und als ein anspruchsloses „heitres Schelmenspiel" zu bewerten. Die Musik arbeitet im Verhältnis dazu mit etwas allzu starken Mitteln: von einer ahasverischen Rastlosigkeit in Harmonik und Rhythmik, und von scharfgewürzten orchestralen Effekten — charakterisiert sie die zum Teil karikierten Situationen und Figuren in ganz witziger Weise; in kleinen lyrischen Episoden von mehr melodischem Reiz beruhigte sich

vorübergehend der aufgeregte Sturm! Der Beifall des Publikums dürfte sich bei näherer Bekanntschaft wohl noch steigern. — In den Theaterkonzerten wurden neuere Werke von Pfitzner (die Deutsche Kantate), Hindemith, Feruccio Busoni (ein wertvolles Klavier-Concertino von Frau Kwast-Hodapp gespielt) — im Kurhaus Werke von Korngold, Stravinsky, Delius, Wetzler usw. mit Freude begrüßt. An Solisten war kein Mangel: Rehberg-Sohn und Hülser erregten als Pianisten Aufmerksamkeit, Erdmann und Gieseking heischten Bewunderung. Wegen der Verkehrsschwierigkeiten werden jetzt unsre einheimischen Kräfte mehr und mehr zu solistischer Mitwirkung herangezogen: Mannstädt, Czarniawski (Klavier), Bergmann, Hanke, Lindner (Violine), Brückner (Cello), dazu die Mitglieder der Oper bewährten sich rühmlich. Hans Fleischer und Franz Hößner brachten interessante eigne Kompositionen für Kammermusik zu Gehör. O. D.

Preisausschreiben

Wettbewerb für volkstümliche Lieder.

Der Nürnberger Volksliederbund, der schon bei einem Dichterwettbewerb 20 Einsender von Dichtungen auszeichnen konnte, erläßt weiterhin die Aufforderung zur Vertonung entweder dieser oder, nach eigener Wahl, anderer, dem Andenken gefallener Helden gewidmeten Gedichte, sei es als ein- oder mehrstimmige Gesänge mit oder ohne Begleitung. Die näheren Bedingungen des Wettbewerbes, dessen Endtermin der 1. Juni d. J. ist, sowie die preisgekrönten Gedichte sind durch das Bureau der Akademie der Tonkunst zu München, Odeonsplatz 3, unentgeltlich zu erhalten. Das unterzeichnete Preisrichterkollegium möchte die Aufforderung zum Wettbewerb unterstützen, in der Annahme, daß gerade die Schöpfung eines sich in den Grenzen schlichter Volkstümlichkeit haltenden Liedes für manche Tondichter eine anziehende Aufgabe darstellt. Ein einfaches Lied, das Anwartschaft darauf hat, als Volkslied fortzubestehen, wird auch dem Boden der Kunstmusik als vollwertige Blume entsprießen können. Das Preisrichterkollegium: Joseph Haas, Prof. Siegmund v. Hausegger, Geh. Hofrat Dr. Franz Muncker, Dr. Gottfried Schulz, Eberhard Schwickerath, Dr. Emil Sulger-Gebing.

Verschiedene Mitteilungen

Ossip Schnirlins Violinwerk „Der neue Weg" ist an den Verlag B. Schotts Söhne, Mainz, übergegangen, der mit der Drucklegung der lange erwarteten Fortsetzung, Kammermusik mit und ohne Klavier usw., begonnen hat.

Hamburg. Gerhard von Keußler wurde vom „Kieler Oratorienverein" nach der erfolgreichen Aufführung seines Marienoratoriums „Die Mutter" im vergangenen Dezember aufgefordert, eine Wiederholung des Werkes in Kiel zu dirigieren, die Ende Februar in der ausverkauften Nikolaikirche stattfand. Die Wiedergabe des schwierigen Werkes durch den von Prof. Fritz Stein einstudierten Chor und die Solisten — insbesondere Henny Wolff im Sopransolo sei hervorgehoben — war ausgezeichnet.

Die „Kirchenmusikalischen Blätter" von C. Böhm haben sich mit der „Siona", die in ihrem 45. Jahrgange vor drei Jahren ihr Erscheinen einstellen mußte, zu einer „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik" vereinigt, die nun mit Nr. 1/2 (Januar-Februarheft) bei F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H. in Hildburghausen erscheint. Herausgeber sind: Organist Carl Böhm in Nürnberg und Pfarrer Wilhelm Herold in Eichstädt. Die Hauptschriftleitung ist in Nürnberg, Schweinauer Str. 66, I. Die Zeitschrift, die monatlich in einem Umfang von 16 Seiten mit einer Musikbeilage ausgegeben wird, soll zu einem führenden Organ, das alle Zweige der evangelischen Kirchenmusik unter Mitwirkung hervorragender Kirchenmusiker und Theologen pflegen wird, ausgebaut werden.

Der junge Pianist Oswald Raschke hatte mit Griegs A-Moll-Konzert in einem Konzert des Duisburger Lehrergesangvereins beachtenswerten Erfolg.

Hermann Grevesmühl, der bekannte Duisburger Geiger, kehrte soeben von einer erfolgreichen Konzertreise durch Estland zurück.

Bernhard Seidmann brachte in seinem 2. Berliner Konzert Ottmar Schoecks Violinkonzert und O. Frickhoeffers Aussöhnung für Gesang und Orchester zur Berliner Erstaufführung.

Edmund Schmid hat im November 20 Konzerte in Dänemark absolviert mit dem Erfolge, daß er für März zu einer zweiten, ebenso umfangreichen Rundreise dorthin verpflichtet wurde, auf welcher er das Dresdner Streichquartett (mit dem er inzwischen in Hamburg, Bremen, Berlin, Leipzig, Dresden, München usw. das Cesar-Franck-Quintett spielte) dort einführen wird. Im nächsten Winter spielt Edmund Schmid in Spanien, Skandinavien, Süd- und Nordamerika, so daß er in Deutschland nur im Dezember sein wird.

Ein neues Werk von Erwin Lendvai, das Blasquintett op. 23 für Flöte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott, wird von dem Bläserensemble des Gewandhausorchesters auf seiner diesjährigen Tournee durch Deutschland und Italien gespielt werden.

Christo Pantschews „Tragisches Lied" nach Michelangelo kam mit der vortrefflichen Begleitung Günther Ramins in einem wohlgelungenen Konzert Ottmar Wolskys in Leipzig zur Uraufführung. Das Lied, dessen Schwerpunkt im Klaviersatz liegt, hinterließ einen nachhaltigen Eindruck.

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 8, erscheint am Sonnabend, den 21. April 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 8 — *Leipzig, Sonnabend, den 21. April* — 2. Aprilheft 1923

AUS DEM INHALT: L. Hirschberg: Die Glocke in Loewes Werken / F. X. Pauer: Zur Erforschung der Volksmusik / H. W. Astheimer Die Deutsche Oper in New York / Fünf Kulturveranstaltungen / Musikdirektor August Göllerich †

Musikalische Gedenktage

16. 1858 Johann Baptist Cramer † in London / **17.** 1683 Johann David Heinichen * in Krössuln bei Weißenfels — 1764 Johann Mattheson † in Hamburg — 1766 Bernhard Anselm Weber * in Mannheim — 1774 Johann Wenzel Tomaschek * in Skutsch (Böhmen) / **18.** 1819 Franz von Suppé * in Spalato (Dalmatien) / **19.** 1858 Siegfried Ochs * in Frankfurt a. M. — 1868 Max v. Schillings * in Düren / **20.** 1869 Karl Loewe † in Kiel / **21.** 1848 Carl Stumpf * in Wiesentheid (Unterfranken) — 1871 Leo Blech * in Aachen — 1898 Theodor Gouvy † in Leipzig / **24.** 1706 Padre Martini * in Bologna / 1721 Johann Philipp Kirnberger * in Saalfeld / **25.** 1861 Enrico Marco Bossi * in Salo (Gardasee) / **27.** 1812 Freiherr Friedrich von Flotow * auf Rittergut Teutendorf (Mecklenburg) — 1871 Sigismund Thalberg † in Neapel

Die Glocke in Loewes Werken

Von Dr. Leopold Hirschberg / Berlin

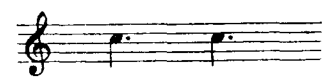
Seitdem Wagner im „Parsifal" den Glocken eine so wichtige Stellung im allgemeinen Orchesterbilde angewiesen hat, können die neueren Instrumentalisten ohne diesen Klang nicht mehr auskommen. In ihrer Schlangenklugheit wissen sie, daß der seltsame Ton dieses musikalischen Halbinstrumentes die durch Harmoniequälereien erschlafften Sinne aus ihrem hilflosen Dämmerzustande zu erwecken fähig ist; die durch nichts mehr zu rührenden, vielleicht selig entschlafenen Hörer werden durch das Anschlagen einer Glocke mit absoluter Sicherheit, wenn auch nur für einige Augenblicke, zum Leben erweckt und zu der Vermutung gebracht, daß da etwas Besonderes vorgehen müsse. Manchen, die beim Anhören eines solchen modernen Orchester-Tohuwabohus in völlige Apathie und Gleichgültigkeit gegen die Freuden des Lebens versanken, wird der Glockenruf vielleicht sogar Gefühle auslösen, die den durch das zur Mahlzeit ladende Gong erzeugten analog sind; „kommt her, ihr, die ihr hungert, die ihr dürstet," wie es im „Liebesmahl der Apostel" heißt. Habe ich doch in einem der tausend unvermeidlichen Berliner „Konzert"-Cafés beobachtet, daß ein mit allen Finessen hergestellter Glockenapparat die pièce de résistance des dortigen „Orchesters" darstellte und bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit in Aktion trat.

Die eigentümliche, bisweilen schauererregende Wirkung eines plötzlich auftretenden Glockenschlages in der Oper kann sich der Tondichter, da es sich ja nur um die rein mechanische Auslösung feststehender Klänge handelt, nicht zum Verdienst anrechnen. Nur der Glockenton wird unser musikalisches Interesse erregen und fesseln können, der, durch andere Instrumente erzeugt, der Kunst des Komponisten weitesten Spielraum läßt, in der Phantasie des Hörers jenes oben angedeutete, eigenartige Empfinden wachzurufen. Beispiele dieser Art bieten schon die Kantaten Bachs, des größten „Tonmalers" aller Zeiten, in Hülle und Fülle dar; meine Spezialarbeit in diesen Blättern (1921, Nr. 15—18) würdigt den Gegenstand genug. Wie das Kantaten-Werk Bachs bis auf den heutigen Tag einzig dasteht und für alle Ewigkeit einzig dastehen wird, so wird Bach auch der einzige bleiben, der als „Glöckner" des „Orchesters (wenn es auch nur das kleine Kantaten-Orchester ist) überhaupt in Betracht kommt. Denn keiner der andern Klassiker hat so eigentümliche

Texte, die ihm Gelegenheit zu derartigen „Tonmalereien“ hätten geben können, in Musik gesetzt.

Es kann sich bei der nachstehenden Untersuchung natürlich nur darum handeln, die Werke einer Betrachtung zu unterziehen, in welchen die betreffende Dichtung von wirklichen Glockenklängen spricht. Es kommt darauf an, zu zeigen, in welcher Art die Kunst des Tonmeisters einen immerhin ganz einförmigen Klang, wie es der der Glocke ist, mit den anderen Harmonien seines Tonstückes vermählt und dadurch ohne leere Tonspielereien auf den Hörer einzuwirken vermag. Dichterische Phantasiegebilde, wie das Läuten der Maienglocken, der Schneeglöckchen, der Elfenglöcklein und ähnliches, sowie das Glockenspiel, sind, da ja beide die Erfindung einer selbständigen Melodie bedingen, außer Acht gelassen.

Wenn ich nun Carl Loewe in diesem Falle monographisch behandele, so kommt das einfach daher, daß kein anderer Tondichter eine auch nur annähernd so große Zahl von hierauf bezüglichen Dichtungen in Musik gesetzt hat, wie er. Auch an Mannigfaltigkeit dürfte ihm niemand hierin gleichkommen. Daß große Meister vor und nach ihm in dieser Hinsicht Gleichwertiges schufen, wird kein Vernünftiger leugnen oder bestreiten. Ich erinnere nur an die wundersame Wirkung des leisen Horaglöckleins in Schuberts „junger Nonne“, das in die gewaltige Schilderung des Sturmes verwoben ist und dessen einfaches:



eine unbeschreibliche Rührung und Beruhigung in die Seele senkt; an die meisterhafte Harmonisierung des:



im vierten „Brautlied“ von Peter Cornelius. Wenn wir aber erwägen, daß in Loewes Tondichtungen 28 verschiedene Glockenklänge, auf 23 Werke verteilt, enthalten sind, und wenn wir die Tatsache festhalten, daß stets nur die allereinfachsten Tongebilde für die allerverschiedensten Klangwirkungen in Betracht kommen, so wird man der Vielseitigkeit unseres Meisters Bewunderung nicht versagen dürfen. Loewe gleicht in dieser Kunst, aus Einfachem Großes zu erzeugen, wie kein zweiter Komponist — Richard Wagner. In mehreren früheren Spezialarbeiten [Vorwagnerischer Feuerzauber*), Reitmotive**), Wellen und Wogen bei Wagner und Loewe***)] habe ich das noch eingehender dargetan; so möge dieses Essay eine neue Ergänzung dazu bilden.

*) Die Musik 1911, Heft 21/22.
**) Musikalisches Magazin 1911, Heft 40.
***) Neue Musik-Zeitung.

Um eine richtige Übersicht des vor uns ausgebreiteten Reichtums zu gewinnen, müssen wir eine Zweiteilung vornehmen. Der erste Teil, den wir kurz als den allgemeinen bezeichnen wollen, wird diejenigen Werke besprechen, in denen von Glockenklang ganz im allgemeinen die Rede ist, der zweite, spezielle Teil sich dagegen den Kompositionen zuwenden, in denen bestimmte Glockenklänge zu schildern sind. Ein Tonmaler vom Schlage Loewes läßt sich niemals eine solche Schilderung, sei sie in der Dichtung auch noch so beiläufig erwähnt, entgehen; aber auch niemals läßt er eine bloße Tonspielerei — was ist leichter als eine solche? — Platz greifen, so daß dadurch die straffe Einheitlichkeit des Werkes zerrissen wird. Ihm stellte sich ein Gedicht beim Lesen sofort musikalisch dar; das Grundmotiv war so gestaltet, daß sich spezielle „Malereien“*) ganz selbstverständlich, gleichsam erwartet, einfügten.

In den drei vorhin benannten „Loewe-Wagner“-Arbeiten habe ich den Nachweis erbracht, daß Loewe für den musikalischen Ausdruck des Feuers, des Reitens und der Wellen stets ein ganz bestimmtes Tonbild, aber in den mannigfachsten Varianten, verwendet. Dasselbe werden wir bei den „Glockenmotiven“ kennen lernen. Bezeichnen wir kurz als das Charakteristikum der Feuermotive die Chromatik, der Reitmotive den Dreiklang, der Wellenmotive den Dreiklang in Verbindung mit dem Septimenakkord, so erkennen wir als das Wesentliche der allgemeinen Glockenmotive die Verbindung des Grundtons mit der Quinte. Man weiß zur Genüge, was Wagner im „Ring“ und im „Tristan“ aus den simpelsten Tonfolgen herausbildet; man wird nicht minder erstaunt sein, wenn man die Variabilität des Loeweschen Quintenspiels erkannt haben wird.

Die in Betracht kommenden Werke, die der Kürze halber bei der Besprechung nur mit ihrer Nummer zitiert werden, sind folgende:

1. Treuröschen, Op. 2, Nr. 1.
2. Wallhaide, Op. 6.
3. Der Gang nach dem Eisenhammer, Op. 17.
4. Die wandelnde Glocke, Op. 20, Nr. 3.
5. Die Braut von Korinth, Op. 29.
6. Jungfrau Lorenz, Op. 33, Nr. 1.
7. St. Mariens Ritter, Op. 36, Nr. 2.

*) Wir bleiben der Kürze wegen bei diesem Ausdruck. Spitta sagt in dieser Beziehung von Loewe: „Wenn man seine Begleitung als malend oder dramatisch bezeichnet, so führt sie doch niemals die bewegten Dinge an sich vor, sondern nur die Gefühlsbewegungen, die sie in uns, den Hörern, wachruft, und in denen wir sie begleiten.“

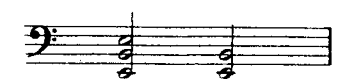
8. Der Totentanz, Op. 44, Nr. 3.
9. Esther, Op. 52.
10. Der Schatzgräber, Op. 59, Nr. 3.
11. Wittekind, Op. 65, Nr. 3.
12. Die Glocken zu Speier, Op. 67, Nr. 2.
13. Die Einladung, Op. 76, Nr. 1.
14. Der Graf von Habsburg, Op. 98.
15. Der Pilgrim von St. Just, Op. 99, Nr. 3.
16. Die Leiche zu St. Just, Op. 99, Nr. 4.
17. Des Glockentürmers Töchterlein (Erste Komposition.), Op. 112a.
18. Kaiser Ottos Weihnachtsfeier, Op. 121, Nr. 1.
19. Der Hirt auf der Brücke, Op. 130, Nr. 4.
20. Agnete, Op. 134.
21. Des Glockentürmers Töchterlein (Zweite Komposition.).
22. Franz von Assisi.
23. Epilog zu Schillers Glocke. Ungedruckt.

I. Allgemeiner Teil.

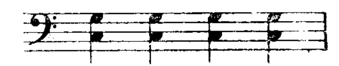
In der einfachsten Form tritt uns das Glockenmotiv in Nr. 3 entgegen. Zehn Takte lang erklingt bei den Worten:

> Da tönt ihm von dem Glockenstrang
> Hellschlagend des Geläutes Klang,
> Das alle Sünder, hoch begnadet,
> Zum Sakramente festlich ladet

im Baß der Begleitung:



während die Oberstimmen die Melodie führen. Nicht minder einfach ist die Gestaltung in Nr. 13; hier ist die Wiedergabe des Glockenhalls bloß in zwei Takten durch:



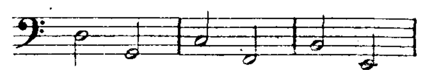
ebenfalls im Baß angedeutet und hält nur so lange an, als im Gedicht davon die Rede ist. Es heißt da:

> Am Sonntag ruft der Morgenglocken Hall,
> Zum lieben Gotteshause ziehn sie all',
> Und immer seufzt der Vater innerlich usw.

Mit der zweiten Verszeile hat die Schilderung ihr Ende erreicht. Großartig und vielgestaltig bei aller Einfachheit erweist sich der gleiche Gedanke:



in Nr. 18. Da die Handlung sich während einer Kirchenfeier im Dome abspielt, so erklingen die Glockentöne mit mehrfachen Unterbrechungen während des ganzen Werkes, im ganzen 31 mal in 184 Takten. Aber wie wechselvoll! Wenn wir das eben angegebene Tonbild als das Urmotiv betrachten, d. h. Tonika und Oberquinte, so sind die Formen:
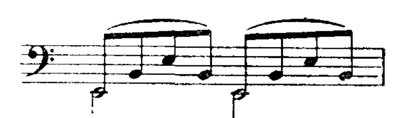


als Tonika und Unterquinte zu betrachten. Auch bleibt hier die Schilderung nicht konstant auf den Baß beschränkt, sondern tritt einige Male in den Diskant über, weist Verdoppelungen, rhythmische Verschiebungen u. a. auf. Wie meisterhaft die anderen Stimmen darüber hinweggeführt sind, bedarf bei einem Künstler, der die Form mit solch überlegener Leichtigkeit handhabte, wie Loewe, keiner besonderen Erwähnung. Alles in allem genommen, gewinnen wir durch die ökonomische, nicht einseitige Verwendung dieses einfachen Themas, das sich immer wieder und wieder meldet, den Eindruck einer mit aller hierarchischer Pracht vor sich gehenden Handlung; und in diesem Milieu spielt sich das gewaltige, erschütternde Versöhnungsdrama der beiden Brüder ab. Durch Einflechtung des Cantus Ambrosianus hat Loewe die Farben dieses Kolossalgemäldes noch vertieft.

Die das „Ave Maria" einläutenden Glockenklänge in Nr. 22 bieten keine Besonderheiten und mögen der Vollständigkeit halber nur erwähnt werden; sie zeigen ebensowenig eine Abweichung von der bisherigen Norm, wie die in Nr. 20.

Anders aber stellt sich das Bild in Nr. 6 dar. Das Gedicht beginnt mit den Worten:

> Guten Morgen, du Sonntagsglockenschall!

Das wird bestimmend für die Anlage des Ganzen. Denn wiewohl in der Folge mit keinem Worte mehr von Glockenschall gesprochen wird, glaubt der Tondichter den feierlichen Frieden des heiligen Tages und die für die Legende erforderliche fromme Stimmung durch nichts besser charakterisieren zu können, als durch ein Glockenmotiv, das die Quinten-Intervalle zwar nicht vermissen läßt, durch seine ziemlich lebhafte Bewegung (Allegro moderato assai e grazioso) aber doch gegen die bisherigen Formen deutlich absticht. Als Basso-ostinato nämlich bleibt dieses Thema:



zunächst 9½ Takte bestehen, macht dann einige Varianten durch, um mit dem 15. Takte abermals 7½ Takte zu verharren. Diese Abkürzung ist für das oberflächlich blickende Auge unsichtbar und belanglos, für den Kenner Loewescher Kunst aber ein bedeutungsvoller, feinsinniger Zug. Denn der Meister hat zu schildern, daß ein Mägdlein

am Sonntag sich immer mehr von der Stadt entfernt, das Glockengeläute also immer weniger hörbar wird; und so finden wir im 10. Takte das Thema bereits auf 3 Takte beschränkt. Es gewinnt eine andere, man möchte sagen, verworrene Gestalt:



je dichter und beängstigender die Waldesschatten sich niedersenken; der Sinne des furchtsamen Mädchens scheinen sich Gehörs-Halluzinationen zu bemächtigen, die sich aus den kurz vorher vernommenen Glockenklängen und geheimnisvollen Waldesgeräuschen zusammensetzen. Daß das Motiv wirklich nur ein Glockenmotiv und nichts anderes ist, geht daraus klar hervor, daß es, als am nächsten Morgen (also einem Wochentag, an welchem die Kirchenglocken schweigen) die Jungfrau Lorenz auf ihrem Hirschlein zur Stadt zurückreitet, nicht mehr hervortritt. Was hätte für einen nicht so scharf und logisch wie Loewe denkenden Tonsetzer näher gelegen, als diese Annäherung an die Stadt durch erst leises, dann immer deutlicher werdendens Glockengeläute zu versinnbildlichen? Derartige billige Mittel aber verschmäht ein Loewe.

Eine der wunderbarsten Glockenepisoden enthält Nr. 7. Ein von einem Pfeilschuß zu Tode getroffner Marienritter hüllt sich, mit einem letzten Gruß an die Gottesmutter, in seinen Mantel und stirbt. Die herrliche Schilderung der kampfesfrohen Vergangenheit wird plötzlich, vor dem letzten „Ave Maria", durch ein Glockenmotiv:



von 6 Takten (4/2) Dauer unterbrochen, noch ehe in der Dichtung von dem „Abendläuten" die Rede ist. Denn erst nach diesen 6 Takten heißt es:

> Er hüllt sich in den Mantel ein,
> Und in der Abendröte Schein
> Entflieht die Seele, friedlich hallt
> Sanft Abendläuten durch den Wald.

Der Tondichter bereitet in diesem Falle das vom Dichter Gewollte wundervoll vor, und als hätte er damit noch nicht genug getan, so läßt er vor dem erneuten Auftreten dieses Getöns vier andre Glocken — wir können sie mit Fug und Recht die „Gralsglocken" nennen — die Melodie:

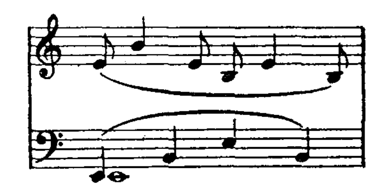


anschlagen, die jedem Parsifalhörer in Fleisch und Blut übergegangen ist.
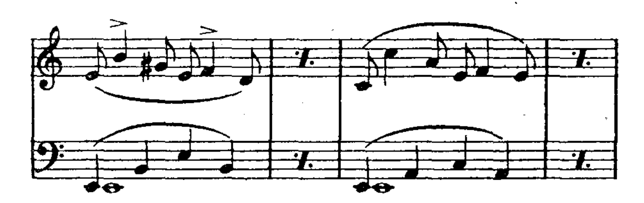
Solchem Reichtum gegenüber hat das Glockenmotiv in Nr. 9 einen schweren Stand. Bei alledem ist die Illustration der Dichtungsworte:

> Horch, das Geläut der Schloßkapelle!
> Sie läuten um der Jüdin Sohn. —
> Von Turm zu Turme, Well auf Welle,
> Ganz Krakau wogt im Glockenton

durch unaufhörliche Quintengänge im Baß und Diskant:



die zunächst 4 Takte hindurch unverändert anhalten, in weiteren 13 aber förmlich wilde Veränderungen, wie:
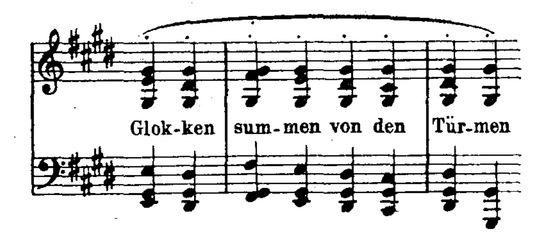


(immer in Folgen von 2 zu 2 Takten) durchmachen, um die Disharmonien der vielen hundert Glockenpulse zu versinnbildlichen, ein erneuter Beweis für die Gestaltungskraft Loewes.

Weniger Interesse vermag uns die Charakterisierung des Abendläutens in Nr. 19:



einzuflößen; wohl aber das „Summen" der Turmglocken in Nr. 16:



mit der zäh festgehaltenen Dominante (gis) im Diskant und Baß und den eigentümlichen Quintengängen in beiden Stimmen. Der Gesang geht genau mit der Mittelstimme des Diskants.

(Schluß folgt)

Zur Erforschung der Volksmusik

Von F. X. Pauer / Fiume

Jede aus dem Volke entstandene und jede wirklich volkstümliche Musik ist bekanntlich mit allen Eigentümlichkeiten des Volksstammes und des Gebietes ausgestaltet, dem sie angehört, keine einzige aller merklichen inneren und äußeren Nationaleigenschaften ausgenommen. Eine vergleichende Studie nachweisbar echter Volks- und volkstümlicher Musik, ausführlich und umfassend gearbeitet, — ein Werk, das uns leider noch fehlt — würde uns nicht nur ein höchst fesselndes Charakterbild der Völker im Lichte ihrer Lieder bieten, sondern auch gleichzeitig eine neuartige Beleuchtung der Kulturgeschichte, der Völker- und der Kunstgeschichte darstellen, deren Wert unabsehbar wäre. Es genügt da schon der Hinweis auf die in der Volksmusik erkennbaren fremden Beeinflussungen, welche auf die verschiedenen Beziehungen zwischen den einzelnen Stämmen und Völkern schließen lassen. Freilich, zu einer reichlichen Gestaltung des so unendlich umfangreichen Materials, zu den mühevollen, einen gewaltigen Aufwand an Zeit und Arbeitskraft erfordernden Studien an Ort und Stelle — auch wenn man nur die ersten Kulturnationen Europas diesbezüglich erforschen wollte — hierzu bedürfte es einer größeren Auswahl von aus einem gemeinsamen, künstlerisch und wissenschaftlich organisierten Brennpunkt ausgehenden geeigneten Kräften, die außer über die erforderlichen Kenntnisse und Fähigkeiten, auch über ausreichende Geld- und technische Hilfsmittel, wie Bücher, Musikalien, Instrumente usw. verfügen müßten, um ihre Arbeit möglichst ersprießlich zu gestalten und sie in nicht allzulanger Zeit zu Ende führen zu können. Dazu käme noch die Arbeit berufener Kunstgelehrter, das gesammelte Material zu ordnen, sowohl einzeln, als in seiner Gesamtheit und vergleichend zu bearbeiten und schließlich das vollendete große Werk herauszugeben. Was wir bis jetzt an derartigen Werken besitzen, ist nur als mehr oder weniger wertvolle Vorarbeit anzusehen.

In unserer Zeit ist an die Ausführung solcher Dinge leider nicht zu denken. Hoffen wir aber, daß es in Zukunft möglich sein wird, eine solche „musikgeographische oder -ethnographische Gesellschaft" ins Leben zu rufen, mit der Aufgabe, der Musik- und Kulturgeschichte ein neues, prachtvolles Denkmal zu setzen.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir die Gleichwertigkeit von echter Volksmusik und wirklich volkstümlicher Musik für die Forschung betonen. Denn nicht nur, daß beide mit der Zeit miteinander verschmelzen und zuletzt kaum oder gar nicht mehr unterscheidbar sind, — wirklich volkstümlich kann nur eine solche Musik werden, die dem Volke nahe verwandt ist und seinen Empfindungen und Bedürfnissen entspricht, wobei, falls dies nicht ganz der Fall sein sollte, vielfach Umformungen zugunsten des Volksmäßigen sich entwickeln. Anders ist die wahre Volkstümlichkeit, das heißt ein tatsächliches Übergehen in den Schatz der ursprünglichen volkseigenen Musik ausgeschlossen. Operetten sind z. B. trotz ihrer großen Beliebtheit keine volkstümliche Musik, da nur der Städter sie kennt und pflegt und die Operette außerdem den wechselnden Launen der Mode unterworfen ist und zumeist recht bald vergessen wird. Überhaupt ist der Städter, als meist überkultiviert und der Naivität bar, heutzutage nicht mehr als Träger der Volksmusiktraditionen denkbar. Dennoch war auch in früheren Zeiten dies die besondere Aufgabe der Landbevölkerung und ist es bis heute geblieben. Der Städter ist vorzugsweise Kunstmusiker, er vermag Volksmusik vielfach nicht mehr zu verstehen oder gar zu genießen. Dem Landbewohner ergeht es mit der Stadtmusik ähnlich. So hoch aber die Ausübung und das Verständnis guter Kunstmusik auch steht, die Pflege der Volksmusik gibt ihr an allgemeiner Bedeutung nichts nach und wir können froh darüber sein, daß sie am Lande — nahezu ganz unbewußt und ungewollt, fast wie ein Naturereignis sich vollziehend — von Jung und Alt ausgeübt wird, wo wir Städter ohne bewußte Absicht, ohne Unternehmungen und Organisierungen, ohne die Mode- und Gesellschaftsformen eine nennenswerte Kunstmusikpflege wohl kaum zustande bringen würden.

Die Zahl der ungehobenen Schätze an schönster, wie auch an merkwürdigster und eigenartigster Volksmusik erscheinen uns unermeßlich, wenn wir nur an jene europäischen Völker denken, deren Kulturzustand noch nicht den der großen Nationen erreicht hat (welche Höhe erst erreicht wird, wenn ein Volk sich auf sich selbst besinnt und beginnt, bewußt und mit Verständnis die Erzeugnisse eigener Geistestätigkeit zu pflegen und zu erforschen). Wir möchten unter diesen Völkern besonders die südslawischen Völker hervorheben, da die nationale Musik dieser Völker den Übergang von der europäischen Kultur zum Orient, der bekanntlich am Balkan beginnt, bildet. Daher ist das Studium jugoslawischer Musik, auch weil diese uns zunächst steht, besonders fesselnd und anregend. Wer im Süden der ehemaligen Monarchie zu Hause ist und wer noch dazu während des Weltkrieges als österreichisch-ungarischer

Heeresangehöriger Gelegenheit gehabt hat, Volks- und Soldatenlieder verschiedener Völkerschaften näher kennen zu lernen, der kann staunend auf die Schätze schließen, die hier durch gründliche und liebevolle Forschung zu heben wären. Wie interessant wäre es, den Einflüssen der Italiener, der Türken, der Deutschen, der Magyaren, der Rumänen sowie der Albaner und der Griechen auf die Musik der Slowenen, Kroaten, Serben, Bulgaren ausführlich nachspüren zu können und umgekehrt! Ein noch völlig brachliegendes Feld für eine derartige Betätigung ist unter anderem die Volksmusik der südkroatischen Landschaft Lika, die eine geographisch ganz in sich abgeschlossene Gegend bildet und wo daher auch die musikalischen Erzeugnisse des Volkes ein ganz der Landschaft und der Lebensweise der Bewohner entsprechendes Gepräge haben. So gibt beispielsweise die langgehaltene leere Quint auf der Dominante, mit welcher dort fast alle Volkslieder endigen — sie kommt auch in Bosnien, Serbien usw. vor — das Öde und Traurige der teils vegetationsarmen, steinigen, teils urwaldbedeckten, kaum fruchtbaren, spärlich bewohnten, bergigen und unwegsamen Karstlandschaft aufs getreueste und natürlichste wieder. Wenn bei untergehender Sonne der einsame Wanderer der melancholischen Weise eines Ziegenhirten mit dem langgedehnten, dennoch kein Ende fühlen lassenden Schlußton lauscht, so verschmilzt dieser Eindruck aufs innigste mit dem Anblick des herber Schönheit nicht entbehrenden Geländes und es überkommt ihm ein mächtiges Gefühl der Unendlichkeit, das ihn erschauern läßt.

Die Lieder der Likaner sind trotz ihrer Einfachheit melodisch genug, häufig auch rhythmisch reizvoll, wobei auch rasch wechselnde Taktarten vorkommen, die hie und da auch fünfteilig sind. Ganz anders geartet sind die Volkslieder der kroatischen Inselbewohner des istrianischen Archipels. Hier finden wir häufig einen geradezu merkwürdigen Mangel an dem, was wir unter Melodie verstehen, eine Erscheinung, die bereits auf den nahen Orient hinweist. So singen die Inselbewohner des Quarnerobusens langsame Lieder mit gleichbleibender Musik für jeden Vers (dies auch bei den Likanern), die in nichts als in chromatischem Auseinanderschreiten zweier Stimmen in Gegenbewegung vom Einklang bis auf einige Halbtöne weit und in darauffolgender Rückkehr zum langausgehaltenen Einklangston bestehen, was uns allerdings mehr als ein Heulen, denn als eine Melodie erscheint. Dennoch gehören zu dieser Musik zumeist zwar sehr kunstlose, aber poetisch empfundene Texte. Das serbokroatische Volk besitzt eine sehr reiche und schöne Volksliederliteratur, auf die schon Goethe hingewiesen hat. Schade, daß die dazugehörige Musik für unser Empfinden nicht immer dem Text gleichwertig erscheint.*)

Wir wollen, zum Allgemeinen zurückkehrend, bemerken, daß für die Belegung von Elementarbeispielen zur Musiktheorie, besonders zur Harmonielehre und zur Formenkunde nichts besser sich eignet, als die verschiedenen Erzeugnisse der Volksmusik. Hier finden wir alle Grundgesetze der Musikwissenschaft am klarsten und einfachsten dargestellt und befolgt und gerade diese einfache Natürlichkeit der Volksmusik ist für diesen Zweck unbedingt wertvoller, als das oft „Kunstmäßige" auch der einfachsten Erzeugnisse der Kunstmusik, deren Heranziehung zu Beispielen eigentlich erst später erfolgen sollte, wenn vom Elementaren der „Naturmusik" zur eigentlichen „Menschenmusik" übergegangen wird.

Wir sehen also die Volksmusik als „Kunst" nur mit der ursprünglichen Bedeutung des Wortes als „Können" an, als mehr natürliches denn menschliches Erzeugnis, als eine Blume oder eine Frucht, die den Erdgeruch der jungfräulichen Natur ausströmt. Nicht so die Kunstmusik, die zwar oft zur Natur zurückkehrt, aber doch zu sehr geistig, zu „menschlich" ist, um anders wirken zu können, als eben die Kunst im Gegensatz zur Natur.

Vergessen wir auch nicht, daß das Volkslied es war, welches im Mittelalter zum Träger des Fortschrittes in der Tonkunst wurde, eine Erscheinung, die uns heute eigentlich ganz unmöglich vorkommt. Wer weiß aber, ob in dunkler Zukunft der Menschengeschichte nicht Entwicklungen träumen, in denen der Volksmusik noch eine ähnlich bedeutende Rolle zufällt, wie damals.

Vox populi, vox dei — Volksstimme ist Gottesstimme — können wir vielleicht auch hier sagen.
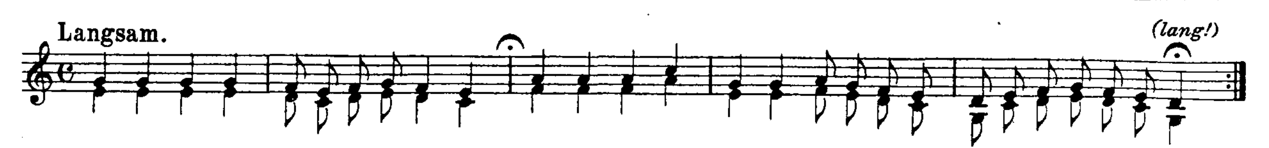
---

*) Es sei hier noch auf die rhythmische Mannigfaltigkeit der serbokroatischen Volkslieder hingewiesen, besonders auf die dem heutigen deutschen Volksliede fremden Synkopen, die hier sehr häufig sind. Auch gibt es Lieder, die statt des Dominanttones die Dominante der Dominante als Schlußton aufweisen.

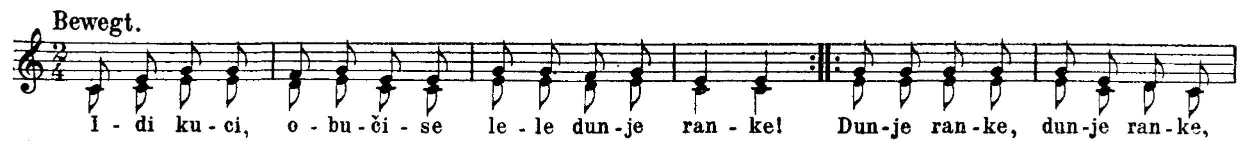
Notenbeispiele:

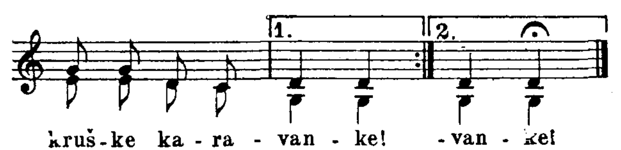
Die südslavischen Lieder werden zweistimmig gesungen. Jede Melodie entspricht einer Verszeile, wird also so oft wiederholt, als das Lied Verse hat.

1. Likanisches Lied, wozu es eine große Anzahl verschiedener Texte gibt, welche vielfach auch improvisiert werden.
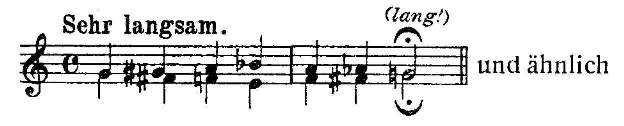


2. Likanisches Lied „Idi kući . . .“

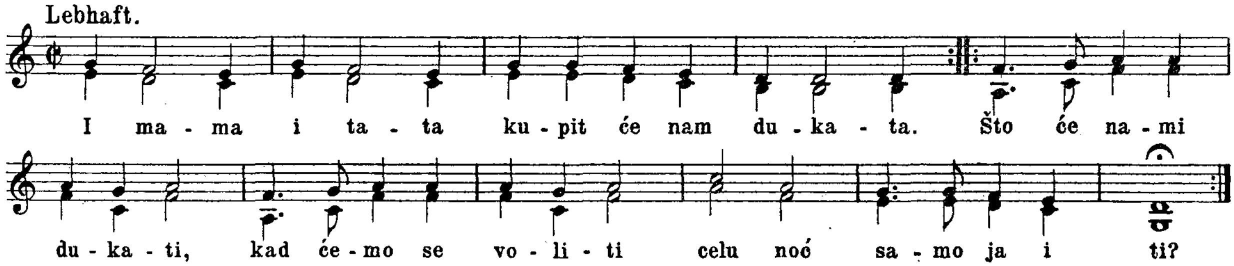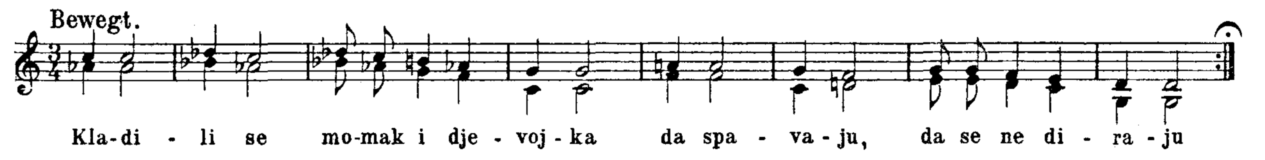




3. Lied kroatischer Inselbewohner (letztere werden auf italienisch „Bodoli“ genannt) zu zahlreichen Texten, etwa:



4. Kroatisches Lied: Srijemski kolo (aus Syrmien, Beispiel für Synkopenverwendung).



5. Kroatisches Lied: „Kladili se . . .“ (Beispiel für den Schluß auf der Dominante der Dominante)



Die Deutsche Oper in New York

(Manhattan Opera House)

Von Hans W. Astheimer / New York

Die Kunst ist vielleicht am besten dazu geeignet, den geistigen Abgrund zwischen Völkern, die sich durch politische Meinungsverschiedenheiten gespaltet haben, wieder zu überbrücken. Kunstwerke gehören der gesamten Menschheit; der freie Austausch bildet den fruchtbaren Boden, auf dem das schönste aller Ideale gedeihen kann: weltumfassende Menschenliebe, die nichts weiß von Nationen, von Politik, von Haß, diese Liebe, welche sicherlich in großen Volksschichten schlummert und nur einer geringen äußerlichen Anregung bedarf, um sich zu schönster Blüte zu entfalten. Und von allen Künsten ist es die Musik, die in ihrer von allen verstandenen Sprache seelischer Empfindungen am ehesten das Band der Nächstenliebe knüpfen und die von ihr empfangene Offenbarung auch auf das weltliche Leben der Menschheit rückwirken lassen wird.

Die deutsche Operntruppe, die uns zur Darstellung der Wagnerschen Musikdramen zur Zeit besucht, hatte also eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: eine künstlerische und eine Kulturmission. In beidem ist sie ohne Zweifel sehr erfolgreich gewesen. Die Aufführungen bieten vieles, das künstlerisch rückhaltlos bewundert werden muß, und sie haben stetig größer werdende Scharen dem Banner deutscher Kultur zugeführt.

Das gewaltige, viel Mut erfordernde Unternehmen ist von Georg Hartmann vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg ins Leben geweckt worden. War es vorauszusehen, daß dieser Besuch aus Deutschland sich

zu einem wahren Ereignis in einem von erdrückendem Überfluß leidenden Musikleben gestalten würde? Eine aus vielen deutschen Opernhäusern rekrutierte Gesellschaft kam mit allem Zubehör über den Ozean in eine Weltstadt, in der eines der ersten Institute die Opernkunst seit vielen Jahren pflegt; konnte man von einer in sich nicht eingespielten Organisation wirklich große künstlerische Ergebnisse erwarten?

Nein; und doch ist das Unerwartete zur Tat geworden. Vor allem ist die Auswahl der Sänger mit großem Geschick getroffen worden. Wir sind mit vielen guten und manchen hervorragenden Künstlern bekannt geworden, tatkräftig unterstützt von ersten Kräften am Dirigentenpult und im technischen Personal. Diese Organisation hat es fertig gebracht, in einigen Wochen alle Werke Wagners außer Rienzi und Parsifal zur Aufführung zu bringen, die alle, in ihrer Gesamtwirkung gut, in vielen Fällen sogar hervorragend waren.

Die beiden Dirigenten, Leo Blech und Eduard Mörike, die sich in die Leitung der größeren Werke teilen, haben ihr hohes Künstlertum bewiesen in Interpretationen, die von Lebenskraft sprühen, die die dynamischen Effekte aufs Feinste abstimmen. Die Absicht, auch ein Orchester aus Deutschland mitzubringen, konnte leider nicht ausgeführt werden, weil der hiesige Musikerverband sein Veto einlegte. So mußte in Eile hier ein Orchester zusammengestellt werden, das natürlich nicht den größten Anforderungen genügen konnte. Es ist begreiflich, daß inmitten einer Hochflut von Musik, von der wir mehr denn je heimgesucht werden, nicht eine genügende Anzahl bester Musiker zur Verfügung steht, aus denen ein zu künstlerischer Einheit zusammengeschweißtes Orchester geschaffen werden kann. Die ungenügende Kenntnis der Musik trat anfangs leider durch Fehler hier und dort an den Tag. Doch sei mit Freuden festgestellt, daß das Orchester sich bereits wesentlich verbessert hat. Das ständige Zusammenspielen, die intimere Vertrautheit mit der Musik und die eminente Fähigkeit der Dirigenten haben gute Früchte erzeugt, so daß man nur noch selten in der Erwartung glänzender Effekte enttäuscht wird. Immerhin bleibt es vom künstlerischen Standpunkt sehr zu bedauern, daß das Mitbringen eines eigenen Orchesters durch eine nicht berechtigt erscheinende Willkür unmöglich gemacht wurde; denn unwillkürlich fragte man sich, welche Resultate die Dirigenten mit einem erstklassigen Orchester erzielt hätten!

Die Leistungen auf der Bühne sind aber durchweg gut und meistens sogar hervorragend. Nach Hören einiger der Musikdramen kann man sich einer rückhaltslosen Bewunderung über die Vorzüglichkeit der Sänger, ihr harmonisches Zusammenspielen, ihr Verständnis für ihre schwierige Aufgabe nicht verschließen, und dies um so mehr, wenn man der Entstehungsgeschichte des Unternehmens eingedenk bleibt. Jeder einzelne fügt sich willig in den Rahmen des Ganzen und trachtet, sich dem dramatischen Gedanken in des Meisters Sinne untertan zu machen. Das Schwergewicht wird auf den dramatischen Ausdruck gelegt, der durch die Musik getragen und in seiner seelischen Empfindung vertieft wird. Die Darsteller sind in erster Linie Schauspieler, das Drama spielt sich unter ihnen ab; ihr jeweiliges Verhältnis zueinander dominiert über jede Rücksicht, sich dem Publikum zuzuwenden. Werden doch nicht selten lange Stellen deklamiert, in denen der Sänger dem Publikum den Rücken zuwendet, sich jeder Hilfe des Dirigenten beraubend, und dies oft mit einer erschütternden Wirkung auf den Zuhörer.

Welche Offenbarung tut sich darin kund im Vergleich zu dem sonst so üblichen Opernschlendrian, wie er besonders in der italienischen Oper floriert! Hier ist der Sänger in erster Linie Sänger, der sich die Gunst des Publikums zu gewinnen trachtet, indem er sich nur ungern von einer hohen Note trennt; das Drama dient ihm nur als Rechtfertigung für sein Dasein; der dramatische Gedanke bedeutet ihm wenig, wenn er nur mit seiner Stimme glänzen kann. Und es war ja gerade auch dieser Krebsschaden in der Kunst, den Wagner so befehdet hat.

Auch die szenische Ausstattung folgt genau den Wünschen des Meisters. Die Sorgfalt bekundet sich in vielen Einzelheiten, die so sehr zu dem künstlerischen Erfolg des Ganzen beitragen. Das Herdfeuer im ersten Akt der Walküre wirkt in seinen gelegentlich auflodernden Flammen wohltuend getreu; die Flammen am Brünhildenfelsen sind ein wahres Wunder der Bühnentechnik; die Gebirgslandschaften zeigen Felsblöcke, die wirklich wie Steine erscheinen, nicht wie grau überzogene Sofakissen. Auch die szenischen Bilder zeichnen sich durch edle, naturgetreue Einfachheit aus. Von besonderer künstlerischer Schönheit ist der zweite Akt im Tristan mit dem waldähnlichen Park, ebenso der dritte Akt, der einen herrlichen Ausblick auf das blaue Meer gewährt. Der zweite Akt im Siegfried zeigt ein prachtvolles Stückchen Urwald; die Straßenszene in den Meistersingern scheint wirklich aus Nürnberg fortgenommen zu sein. Die Beleuchtungseffekte lassen ebenfalls die Künstlerhand erkennen. In dem technischen Direktor, Herrn Kurd Albrecht, besitzt die Gesellschaft einen eminenten Künstler auf diesem Gebiet. Seine erstaunlichen Resultate sind um so mehr zu bewundern, als das gewaltige Arbeitsquantum, das von allen Beteiligten zu bewältigen ist, und die außergewöhnlichen Verhältnisse, mit denen die Gesellschaft zu rechnen hat, es dem Direktor und seinen Assistenten oft nicht gestatten, Beleuchtungsproben auf der Bühne abzuhalten, sondern erst bei Beginn der Vorstellung kann der Direktor nach seinem Ermessen die Anordnungen für die Lichteffekte treffen und muß dann im Verlaufe der Aufführung studieren, wo hier und dort verbessert werden kann. Im allgemeinen wird das Prinzip gedämpfter Beleuchtung verfolgt, wodurch die Illusion bedeutend erhöht wird. Wolken, wie sie z. B. im zweiten Akt der Walküre über den Himmel ziehen, sind hier bisher in gleicher Schönheit nur in Gottes Natur gesehen worden. Sie werden, wie Herr Albrecht freundlichst erklärte, durch eine Projektionsmaschine erzeugt, auf der sich drei Rollen von Wolkenbildern, die in der Natur aufgenommen worden sind, befinden. Diese Rollen können einzeln oder zusammen, seitwärts und auf- und abwärts bewegt werden, und dadurch lassen sich alle erdenklichen Formen von Wolken erzeugen, die sich bald zusammenballen, bald voneinander trennen. Besonders glücklich gelungen ist die Rheinszene; das fließende Wasser ist vortrefflich dargestellt. Überall wird das grelle Licht vermieden und dadurch dem Zuschauer die Illusion bewahrt und es ihm ermöglicht, sich der dramatischen Entwicklung und der seelischen Empfindung der Musik hinzugeben. —

Die Gesellschaft gastierte zuerst in Baltimore und

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender Musiker

Geschäftsstelle: Leipzig, Seeburgstraße 100

Eine bedeutende amerikanische Stiftung zur Unterstützung von in Not geratenen Musikern mit anerkannt hohen Fähigkeiten übersendet der Robert Schumann-Stiftung ein halbes Dutzend Antragsformulare zur Gewährung einer Unterstützung. Diese stellen wir hiermit den im obigen Sinne in Betracht kommenden notleidenden Musikern zur Verfügung, bemerken jedoch, daß es sich nur um besonders schwere Fälle handeln kann, weshalb wir bitten müssen, genaue Angaben und Ausführungen zunächst an uns gelangen zu lassen. Den Würdigsten und zugleich am schwersten Betroffenen werden wir dann die uns zur Verfügung stehenden Antragsformulare übermitteln. Diese sind nach ihrer Ausfüllung an uns zurückzugeben und werden, mit unserer Unterschrift versehen, nach Amerika weitergeleitet. Dort wird der Antrag von den Vertrauensleuten und Direktoren der Stiftung einer weiteren genauen Prüfung unterzogen. Im Falle der Zustimmung werden dann die Betreffenden unterstützt werden.

An Spenden gingen ferner ein:

Ch. Hecht, Lodz . . . . M. 500.–
G. Zwilling, Lodz . . . . M. 500.–
Ingenieur Nießwand, Hersfeld . . . . M. 5000.–
Frau Gustel Thomasius . . . . M. 5000.–
Jann Kubel, Gesanglehrer, Zschachwitz . . . . . M. 1000.–
H. Bender, Worms . . . . M. 4000.–
Musiker Hermannstadts (Siebenbürgen) für notleidende Musiker Deutschlands . . . . . M. 86 363.–
St. V., Tantiemenertrag . . . . M. 570.–
Karl Hauschildt, Ohvel . . . . M. 2000.–

Philadelphia und ist nun in Neuyork eingekehrt, wo die Spielzeit auf drei Wochen bemessen war, aber infolge der glänzenden Resultate auf vier Wochen ausgedehnt wird. In geschickter Weise wurde der hiesige Spielplan mit den Meistersingern eröffnet. Es war vorauszusehen, daß dies sich als eine Trumpfkarte erweisen würde, nachdem Neuyork die Meistersinger seit Beginn des Krieges noch nicht wieder gehört hatte. Das bis auf den letzten Platz besetzte Haus gab sich denn auch voll dem Genusse des ewig-jungen Werkes hin und hatte um so mehr Veranlassung dazu, als die Darstellung in ihrer Gesamtheit vorzüglich war. Allerdings litt diese erste Aufführung noch unter der Mittelmäßigkeit des Orchesters Einbuße. Leo Blech ist natürlich in Deutschland als hervorragender Dirigent hinlänglich bekannt. Der Hans Sachs des Herrn Plaschke erregte besonderes Interesse. Er besitzt eine kräftige Stimme von edelster Qualität, die er in feinster Kunst zu benutzen versteht. Seine Darstellung dieser dankbaren Rolle wirkte in ihrer edlen Güte äußerst sympathisch. Robert Hutt, von der Staatsoper in Berlin, erwies sich in der Partie des Walter als hervorragender lyrischer Sänger. Pogner wurde durch Alexander Kipnis vortrefflich dargestellt, und auch die übrigen Meistersinger trugen zu einem glänzenden Ensemble bei. Interessant war der Beckmesser des Herrn Desider Zador; er brachte die Pedanterie des Charakters in humorvoller Weise zum Ausdruck, ohne darin zu übertreiben. Paul Schwarz war ein sympathischer David. Die Damenrollen wurden durch Meta Seinemeyer als Eva und Jessyka Koettrick als Magdalene gut dargestellt. Die Bühnenbilder waren vortrefflich.

Tannhäuser, ebenfalls unter Leitung von Leo Blech, machte uns mit neuen vortrefflichen Sängern bekannt, vor allem Friedrich Schorr als Wolfram, der dem Charakter eine höchst sympathische Darstellung verlieh. Er besitzt eine selten schöne Stimme, die er mit feinster Kunst seinen Interpretationen nutzbar zu machen versteht. Adolph Lußmann bot als Tannhäuser eine romantische Erscheinung. Alexander Kipnis als Landgraf, Meta Seinemeyer als Elisabeth und Else Alsen als Venus machten einen vorzüglichen Eindruck. Das Werk wurde in seiner älteren Fassung gegeben, mit der vollen Ouvertüre und der kurzen Venusbergszene, während hier sonst immer die Pariser Fassung gewählt wird.

In einer vorzüglichen Lohengrin-Aufführung waren die Hauptrollen besetzt: König Heinrich, Ernst Lehmann; Lohengrin, Robert Hutt; Elsa, Elsa Wuhler; Telramund, Theodor Lattermann; Ortrud, Maria Lorenz-Höllischer.

Eine schwere Aufgabe stellte sich die Gesellschaft in der Aufführung des Tristan, in der sie sich aber ihre schönsten Lorbeeren verdiente; und dies ist in hohem Maße dem Dirigenten Eduard Mörike vom Deutschen Opernhaus in Berlin zu danken. Unwillkürlich forderte er Vergleiche mit hervorragenden Tristandirigenten der Vergangenheit und der Gegenwart heraus, deren inspirierte Darstellungen uns vergönnt gewesen sind. Und solche Vergleiche konnte Herr Mörike ohne den geringsten Schaden bestehen. Was er mit dem noch nicht auf der Höhe stehenden Orchester erzielte, war staunenswert, und mehr denn je bedauerte man, daß ihm nicht das eigene Orchester aus Deutschland zur Verfügung stand. Eva von der Osten war eine hervorragende, recht sympathische Isolde, bedeutend Ottilie Metzger, die hier als Konzertsängerin vor etwa zehn Jahren gastierte, als Brangäne. Frisch in der Erinnerung war uns der Tristan des Herrn Jacques Urlus von seiner mehrjährigen Tätigkeit an der Metropolitanoper; doch ließ das kleinere Haus seine Stimme noch sympathischer erscheinen. Man kann nur bedauern, daß es dieses außergewöhnlichen Besuches bedurfte, um sich des Genusses an seiner Kunst wieder zu erfreuen. Theodor Lattermann sang Kurwenal, Alexander Kipnis den König Marke. Gern hörte man mal wieder etwas „neue“ Musik des Königs, der sich ja leider immer die größten chirurgischen Amputationen gefallen lassen muß.

Besonderes Interesse wurde den Aufführungen des Fliegenden Holländers entgegengebracht, da dieser hier ja sonst nie gegeben wird, aus nicht erhellenden Gründen. Friedrich Schorr glänzte in einer

höchst kunstvollen Darstellung der Titelrolle. Ernst Lehmann sang Daland, Robert Hutt den Erik; die Damen Seinemeyer und Koettrick erschienen als Senta und Mary, alle äußerst zufriedenstellend; Eugen Gottlieb dirigierte eine schwungvolle und in ihrer „Neuheit" sehr fesselnde Aufführung.

Der Ring des Nibelungen ist nun bereits zweimal aufgeführt worden und atmete, unter der genialen Leitung von Leo Blech und Eduard Mörike, den Bayreuther Geist vielleicht mehr, als irgendeine der anderen vortrefflichen Darbietungen. Wotan im Rheingold wurde von Friedrich Schorr übernommen, der sich auch in dieser Rolle als eine hervorragende künstlerische Kraft erwies. Desider Zador war ein vortrefflicher Alberich; besonders im Fluch des Ringes entfaltete er hochdramatische Kunst. Ernst Lehmann und Erich Schubert waren gut als Riesen, und Ottilie Metzger warnte als Erda Wotan in eindrucksvoller Weise vor seinem Ende. Die Walküre muß ebenfalls zu den hervorragenden Darbietungen unserer Gäste gezählt werden. Die bisher gehörten Aufführungen zeichneten sich durch Schwung und ein vorzügliches Ensemble der besten Sänger aus. Eva von der Osten war Sieglinde, Urlus Siegmund, Ernst Lehmann Hunding; Wotan wurde einmal von Friedrich Schorr, ein anderes Mal von Friedrich Plaschke dargestellt. Else Alsen gilt in Europa als eine der ersten Brünnhilden, und als Norwegerin scheint sie beinahe dazu „geboren" zu sein. Sie bewies leicht, daß sie ihren Ruf verdient hat; sie sang den Walkürenruf prachtvoll und mit Leichtigkeit; in der Abschiedsszene offenbarte sie ein ergreifendes Pathos.

Die Siegfriedaufführungen brachten Adolph Lußmann als Siegfried, Paul Schwarz als Mime, Theodor Lattermann als Wanderer und Peter Heger als Alberich, Ottilie Metzger als Erda; Eva von der Osten wechselte mit Else Alsen als Brünnhilde ab.

Ein Ehrenblatt beschrieb die Gesellschaft mit ihren vortrefflichen Darstellungen der Götterdämmerung. Seit sechs Jahren haben wir den Zauber dieser Titanenschöpfung nicht auf uns wirken lassen können, und groß waren daher die Erwartungen, mit denen man der Aufführung entgegensah. Herr Mörike hatte der Einstudierung sichtlich besondere Sorgfalt angedeihen lassen, und wenn das Orchester ihm auch durch einige Fehler und Momente nicht einwandsfreier Intonation gelegentlich einen schmerzlichen Gesichtsausdruck abzwang, so wußte er doch der Darstellung ein imposantes Gepräge zu verleihen und viele musikalisch-dramatische Höhepunkte zu erzielen. Herr Mörike besitzt die für einen Dirigenten so unschätzbare Eigenschaft, die nicht im Konservatorium zu erlernen ist: er ist der „geborene" Musiker; er lebt in der Musik; seine feinfühlende Musikerseele empfindet Musik bis in die zartesten Nuancen, und seine Empfindungen spiegeln sich in seinem Gesichtsausdruck ab: die Rückwirkung auf die Musiker kann nicht ausbleiben. Der Trauermarsch gehört sicherlich mit zu dem Besten, was das Orchester unter seiner Leitung geboten hat. Glücklicherweise wurde die Nornenszene beibehalten, die wir hier schon seit vielen Jahren entbehrt haben. Auch die Waltrautenszene wurde nicht geopfert, so daß sowohl an Mitwirkende wie Zuhörer keine geringen Anforderungen gestellt wurden. Maria Lorenz-Höllischer sang Brünnhilde in der ersten Aufführung, Else Alsen in der zweiten; für diese dürfte die Partie als ihre größte künstlerische Darstellung bezeichnet werden. Jacques Urlus war ein heroischer Siegfried. Die enormen szenischen Schwierigkeiten wurden sehr zufriedenstellend überwunden. Hier ungewohnt war die Darstellung der letzten Szene: alle Personen hatten sich von der Bühne entfernt, und so ertönte diese „das Werk so prachtvoll krönende Schlußsinfonie", wie Hans von Wolzogen das Ende so treffend nennt, als eine rein musikalische Offenbarung einer idealen Welt. —

Und jetzt, wo unsere Gäste die vierte Woche ihres Engagements beginnen, gibt die Direktion bekannt, daß die Spielzeit um weitere drei Wochen verlängert werden wird unter Aufnahme einiger anderer Opern: Fidelio, Hänsel und Gretel, Freischütz und Salome. Die vielen Freunde, die die Gesellschaft sich lediglich durch ihre hervorragende Kunst erworben hat, werden diese Nachricht mit Freuden begrüßen; sicherlich ist darin der beste Beweis dafür zu finden, daß auch der materielle Erfolg nicht ausgeblieben ist; und das ist den Beteiligten, die natürlich von den traurigen Verhältnissen ihres Heimatlandes ebenfalls schwer betroffen sein müssen, von Herzen zu gönnen. Das ganze Unternehmen ist ein monumentales Beispiel unermüdlichen Fleißes, einer Arbeitsfreudigkeit, die sich, in Anbetracht der sie bedrohenden unsäglichen Schwierigkeiten, nur durch eines ihre produktive Lebenskraft erhalten hat: der alle Mitglieder beseelende lautere Geist des höchsten Kunstidealismus: „Ehrt eure deutschen Meister!"

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Was sich alles in der Musik zum Ausdruck bringen läßt!

Die gedankenschönen Ausführungen von Johannes Lange im letzten Heft werden manche unserer Leser zu eigenem Nachdenken veranlaßt haben, enthalten sie doch schließlich ein ganzes musikästhetisches Glaubensbekenntnis, über das sich ausführlich sprechen ließe. Wir werden nun, um immer wieder das Konkrete im Auge zu behalten, zu unserer Hauptfrage zurückkehren, wobei nun eben mit den Langeschen Ausführungen besonders gerechnet werden soll. Wir fragten im Heft 2, ob ein Komponist über solche Ausdrücke, Begriffe usw., die der Sprache der Musik unzugänglich zu sein scheinen, hinwegkomponieren müsse, oder ob es ihm nicht doch möglich sei, sie irgendwie zu fassen. Der Ausgangspunkt war das Mörickesche Gedicht „Rat einer Alten", mit seinen vielfach rein gedanklichen Ausführungen.
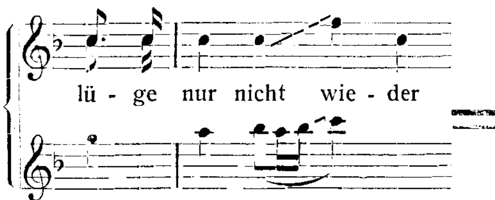
Zunächst sei gesagt, daß ich den letzten Absatz

von Langes Ausführungen der Sache nach voll und ganz unterschreibe, also ebenfalls geltend mache, daß alles, was ein Komponist zum Ausdruck oder zur Darstellung bringt, mit absoluten, also rein musikalischen Mitteln zu geschehen habe. Geschieht dies, so kann er, füge ich hinzu, sozusagen das Tollste musikalisch geben, weil er sicher ist, wenn auch nicht in seinen besonderen Absichten, so doch rein musikalisch verstanden zu werden. Ich füge weiterhin hinzu, daß ein derartiger Komponist oft gar nicht darauf rechnet, ohne weiteres im inhaltlichen Sinn verstanden zu werden, weil es ihm genügt, eine Musik geschrieben zu haben, die durchgängig einen bestimmten geistig-seelischen Untergrund hat. Es gibt nämlich für die großen Meister in ihren eigentlichen Meisterwerken — wir reden hier, vom Lied ausgehend, von Vokalmusik — ein nirgends aufgeschriebenes, für sie aber höchstes Gesetz, das da lautet: Wir schreiben nichts, was wir nicht auch im geistigen Sinn verantworten können; alles Nurmusikalische, alles Nurmusizieren, ist für uns Sünde wider den heiligen Geist, der es aber gerade wieder ist, mit dessen Hilfe wir das Höchste aus uns herausholen. Indem wir nämlich an unser Musikertum diese höchsten Ansprüche stellen, wir also nicht nur vollendete Musiker, sondern zugleich Männer im reinen, anschaulichen Geiste sein wollen, wird dieses unser Musikertum auf die höchste Probe gestellt. Dieser kategorische Imperativ, dem wir freiwillig, aber aus innerstem Muß dienen, erhebt uns aber auch über alle, auch die besten Nurmusiker, die auch nie begreifen werden, was sie von uns ebenso kategorisch trennt. — Ich weiß sehr wohl, daß man mit dieser wohl immer unzeitgemäßen Auffassung gerade heute nicht sonderlich viel Glück haben wird, insbesondere muß das modernste, eingestandenermaßen physische Musikfabrizieren versurrt sein, bis man mit ihm etwas anfangen kann, die Wahrheit ist aber für den, der sich gerade in dieser Beziehung mit den Meisterwerken verschiedener Zeiten und Meister beschäftigt hat, das Sicherste von der Welt. Wie sehr nun derartige Meister ihrem kategorischen Imperativ dienen, erkennt man nun besonders daran, daß sie selbst solche Ausdrücke in ihr geistiges Musikauge fassen, die sowohl für Musikästhetiker als die übrigen Musiker für „unkomponierbar" gelten und deshalb nur „komponiert", nicht aber auch als musikalisch geschaut gegeben werden. Nochmals weise ich, bevor ich einige Beispiele gebe, darauf hin, daß die Komponisten in solchen Fällen gar nicht erwarten, verstanden zu werden, es genügt ihnen, wenn sie ihrem Dämon, der von ihnen eben verlangt, gründlich zu verfahren, Genüge getan haben. Wer sich dann freilich daran macht, den Bann zu lösen, sieht, daß mit vollkommen deutlichen Mitteln gearbeitet wurde, und es schließlich doch nur an uns liegt, wenn das Verständnis fehlt. Ich wende mich hier also gegen die Ansicht Langes, daß die Mittel, „der Musik einen zwingend zu verstehenden poetischen Gedankeninhalt zu geben, einigermaßen beschränkt" seien. „Zwingend" ist an und für sich ein subjektives Kriterium: Was für den weniger Musikalischen unverständlich ist, erscheint einem musikalischen Sprachkundigen sogar selbstverständlich. Der Pol für alles derartige sind nicht schlechthin wir, sondern die großen Meister, die uns veranlassen sollen, die Tonkunst gerade auch in ihrem, ebenso feinen wie schließlich auch deutlichen Sinne, verstehen zu lernen. Indessen, genug der allgemeinen Worte. Beispiele ließen sich nun von jedem großen Meister in Menge beibringen. Wenn ich solche von Mozart wähle, so geschieht es deshalb, weil er nach dieser Seite hin immer noch viel zu wenig verstanden wird, er ja ganz besonders zu den Künstlern gehört, denen es der Herr im Schlafe gab. So frage ich zunächst, ist es möglich, Ausdrücke wie begnadigen, plaudern, Warnung, Haß, Verleumdung usw. musikalisch irgendwie zu fassen, Ausdrücke also, die, außer etwa „plaudern", doch denkbar „unmusikalisch" sind. Fast willkürlich greife ich diese mitten aus der „Zauberflöte" heraus, und zwar aus einem und demselben Stück, dem Quintett Nr. 5 im ersten Akt. In meinen Erklärungen muß ich mich allerdings auf das äußerste beschränken; das Entscheidende für sich muß der Leser ohnedies selbst tun.

Die 1. Dame spricht zu Papageno: die Königin begnadigt dich, usw. Man singe die Melodie, um sie am schnellsten zu verstehen, mit einer entsprechenden, huldvoll gütigen Geste, zumal diese förmlich aus jener hervorwächst, und man wird dann ohne weiteres zugeben, daß Mozart den Sinn des Wortes begnadigen aufs deutlichste musikalisch getroffen hat. Außerordentlich geistvoll ist es nun, daß Papageno auf die gleiche Melodie sein Versprechen, nicht mehr zu lügen, singt. Wie ein Kind, das wörtlich nachspricht, was es nicht mehr tun soll, wiederholt der beglückte Papageno die Begnadigungsmelodie, wodurch nun wieder das „nicht mehr lügen wollen" auf die treuherzigste, also eine gefühlsmäßige Weise zum Ausdruck kommt. Der Ausgang ist für: ich lüge nimmermehr, nicht das Wort „lügen", sondern „nimmer lügen", d. h. das diesem Versprechen zugrundeliegende warme, treuherzige Gefühl. Auch „begnadigen" gründet sich auf Gefühlswärme, so daß Mozart auch aus diesem Grunde die gleiche Melodie nochmals verwenden durfte. Wie denn überhaupt derartige Wiederholungen sich bei den großen Meistern auf innere Gründe zurückführen lassen, die Form inneren Gesetzen gehorcht.

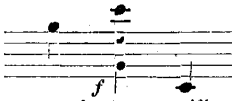
Das Wort „plaudern" hat Mozart auf dreifache Weise zum Ausdruck gebracht: Einmal durch das — monotone — Verharren auf einem Ton in der Singstimme, dann aber auch harmonisch durch den regelmäßigen Wechsel von Tonika und Dominante, so daß sich die Stelle wie ein fortwährendes Geplätscher anhört. Ich kann nur nebenbei bemerken, daß dieses „Plaudern" überhaupt zur Charakteristik Papagenos verwendet wird. Das dritte Mittel

ist die Anwendung des Stakkato bei gleichlangen Tönen, das das angegebene Moment verdeutlichen hilft. Etwas Besonders hat sich Mozart noch für die Worte der 2. Dame: „Ja, plaudre, lüge nur nicht wieder!" aufgespart. Die Musik auf das letzte Wort heißt:



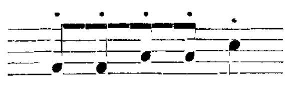
Was soll diese auffallende Quinte zwischen Singstimme und erster Violine? Ich will's kurz sagen, ohne alle weiteren Belegstellen aus der übrigen Literatur: Du sollst so wenig lügen als — Quinten machen. Derartige, absichtlich fehlerhafte oder zum mindesten auffallensollende Fortschreitungen habe ich „Glucksche Quinten" genannt, weil Gluck in seinem Wahrheitsfanatismus auf diesem Gebiete am konsequentesten und weitesten gegangen ist und weil sie ihm von damaligen Theoretikern, die vom Geist der Musik gerade so wenig verstanden haben wie die heutigen, nicht übel angekreidet worden sind.

Doch weiter, denn wir können gleich in dem gleichen Stücke fortfahren: „soll deine Warnung sein". Ist's nicht, als nagelten die Damen in der drohenden Crescendomelodie mit den scharfen Orchesterachteln die Warnungstafel förmlich vor unsern Augen auf? Mit:

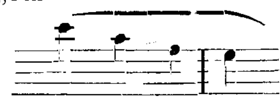


steht der Warnungspfosten greifbar vor uns.
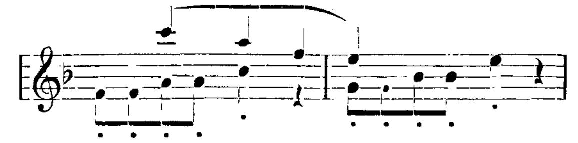
Von höchstem Geist ist die folgende Stelle: Bekämen doch die Lügner alle ein solches Schloß vor ihren Mund. Ich erkläre kurz:, zuerst das frech sich aufreißende Lügnermaul:
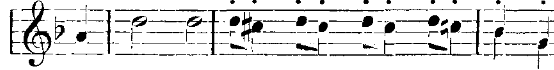


dann das „Schloß":



Das Ganze nun aber so, daß, kaum tut sich das Maul auf, so wird es schon geschlossen. Also, her mit dem Kontrapunkt:



Ich gestehe offen, für eine derartige Stelle ein halbes Dutzend Neu-Bachscher Fugen ohne weiteres hinzugeben. Ich muß übrigens nochmals auf das Stakkato, das zuerst für das Plaudern zur Anwendung kam, aufmerksam machen. Plaudern kann harmlos sein, zugleich aber auch, nach Mozarts tiefer Einsicht, eine Quelle der Lüge. Daher die Übereinstimmung, die nun aber Mozart bis zu letzten Konsequenzen führt. Denn wie gibt er die folgenden Worte:



Die ganze Stelle ist zunächst Unisono, was soviel heißt, daß diese häßlichsten Leidenschaften konzentrierte Äußerungen sind, sofern nämlich ein echtes Unisono — es gibt auch gefälschte —, alle anderen Töne, d. h. hier die anderen, harmloseren Leidenschaften, in sich aufgesaugt hat. Dann aber noch die einzelnen Worte! Haß wird mit dem elementar bestimmten Quarten-Kadenzschritt gegeben. Wer leidenschaftlich haßt, möchte in des Gegners Brust gleich eine D-Moll-Degenklinge mit größter Bestimmtheit stoßen. Verleumdung! Hat diese nicht zunächst mit plaudern, allerdings einem teuflischen, zu tun, und begreifen wir nun das Stakkato? Verleumdung bohrt aber, unaufhörlich sollen die gleichen Verdächtigungen, die gleichen messerscharfen Halbtöne, den Gegner förmlich erdrosseln. Welch wunderbare, das Tiefste anschaulich machende Sprache ist doch die der Tonkunst in dem Mund eines großen Meisters! Wie ist das alles so spielend einfach gegeben, so einfach, daß es jeder Konservatorist oder nur ein — Genie schreiben kann! Wie schön faßt nun Mozart noch den Gegensatz: bestände Lieb' und Bruderbund, der einer Erklärung ja wirklich nicht bedarf. Nur muß immer wieder darauf hingewiesen werden, wie Mozart die schärfsten Gegensätze denkbar nahe zusammenrücken kann, ein stilistisches Moment, das der neueren Musik so gut wie vollständig verloren gegangen ist.
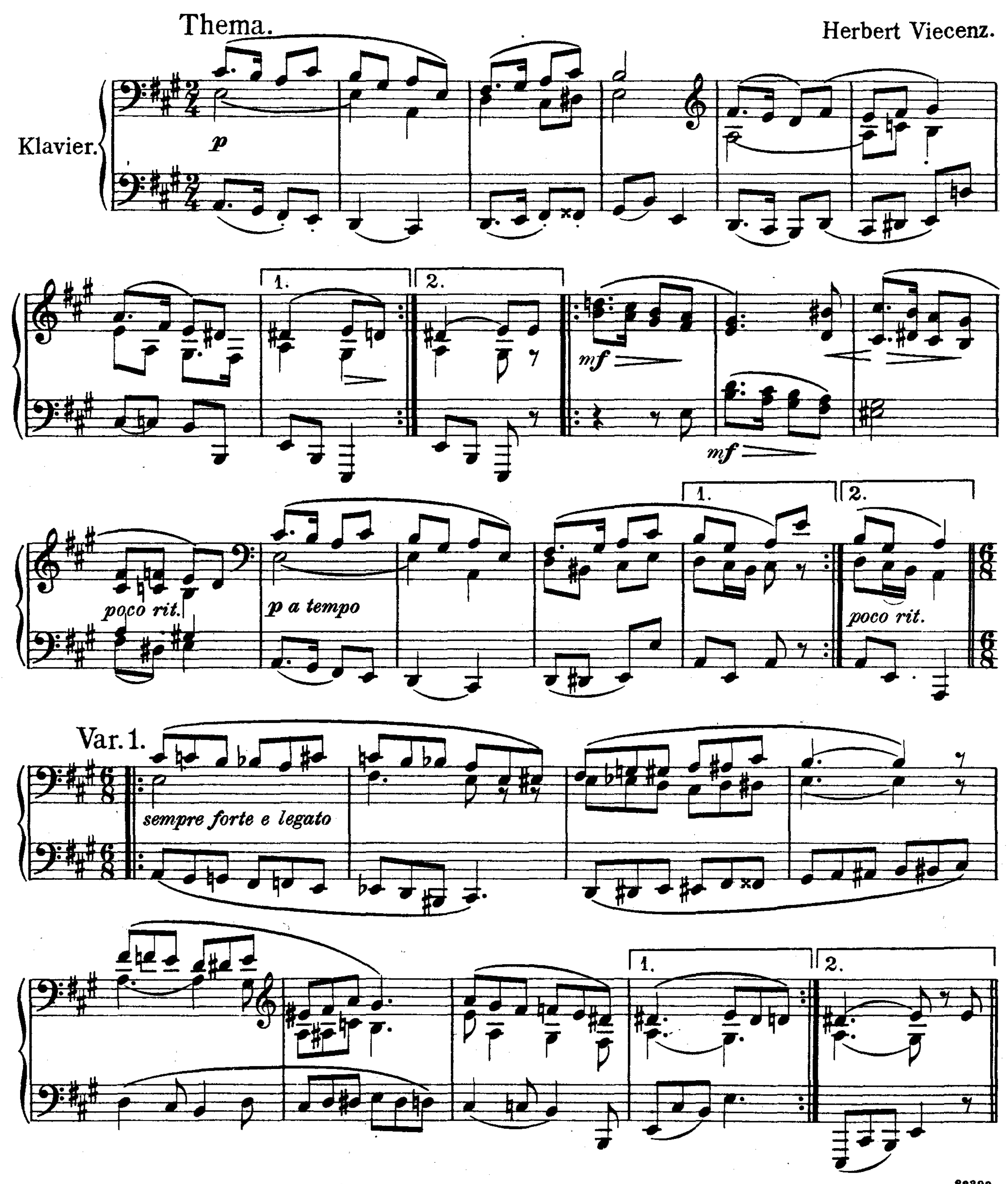
Wir müssen hier abbrechen, dürften aber gar manches Material gesammelt haben, das uns noch mancherlei Dienste leisten kann. Einigermaßen wird der Leser auch gemerkt haben, worauf es ankam, wie er mir nun sicher glauben wird, daß ein Mozart vor Ausdrücken, wie sie in dem Gedicht von Möricke vorkommen, nicht Reißaus genommen hätte wie Hugo Wolf, der — auch das darf man mir glauben — überhaupt nicht weiß, daß man derartige Ausdrücke musikalisch fassen kann. Wolf in allen Ehren, und wir werden ihn auch einmal in einigem wohl „Unsterblichen" betrachten, aber man wahre den Unterschied zwischen den wahrhaft großen Meistern und Künstlern wie er es ist. Das sind wir denn auch jenen schuldig. Übrigens werden wir auf den „Rat einer Alten" wieder zu sprechen kommen, denn es sind einige kompositorische Fassungen des Gedichts eingelaufen, die kennen zu lernen unsere Leser sicher begierig sein werden.

Z. f. M.
Beilage 38.
Heft 8, 1923.
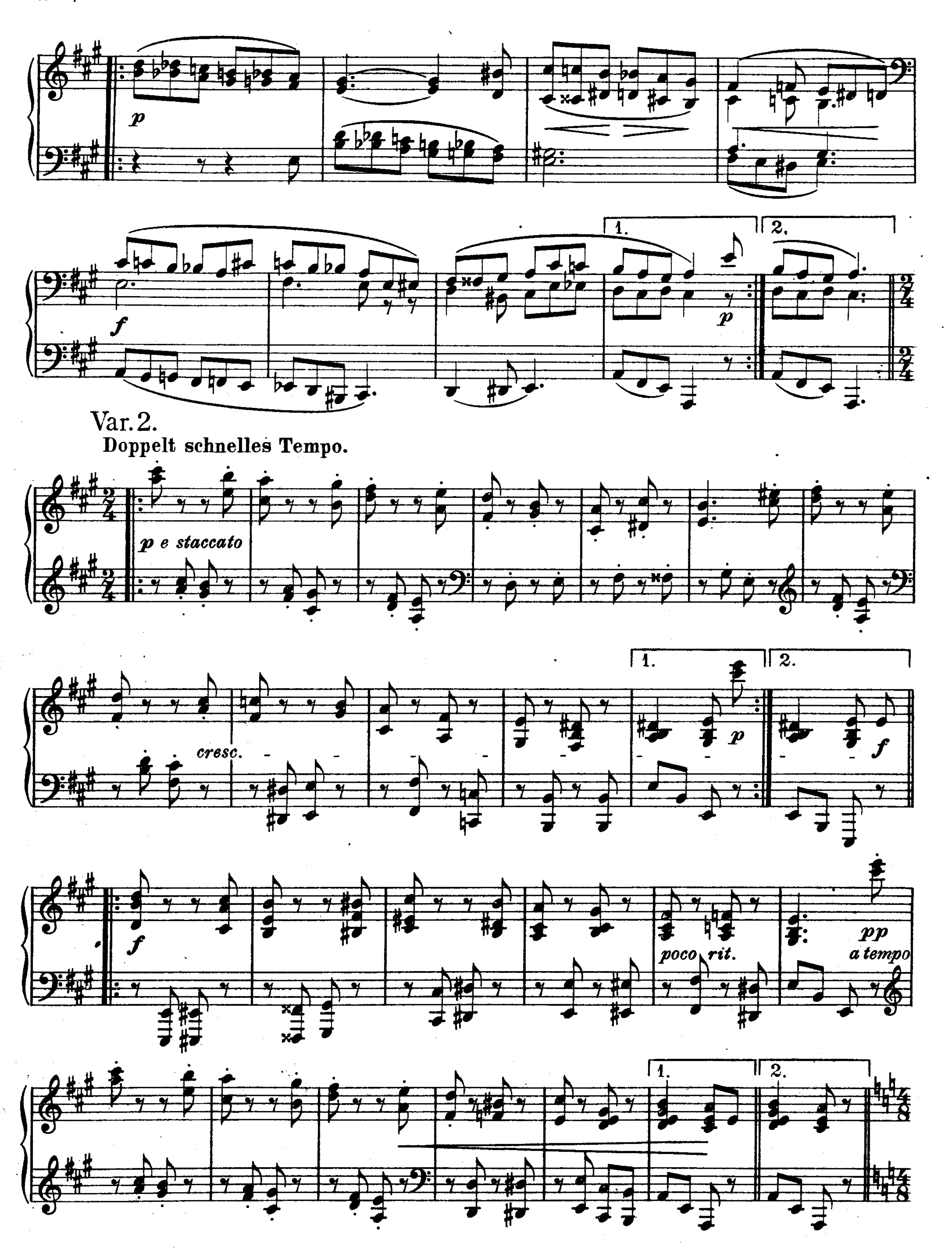
Aus der Sonate Nr. 1.

Andantino quasi Allegretto.

Herbert Viecenz.
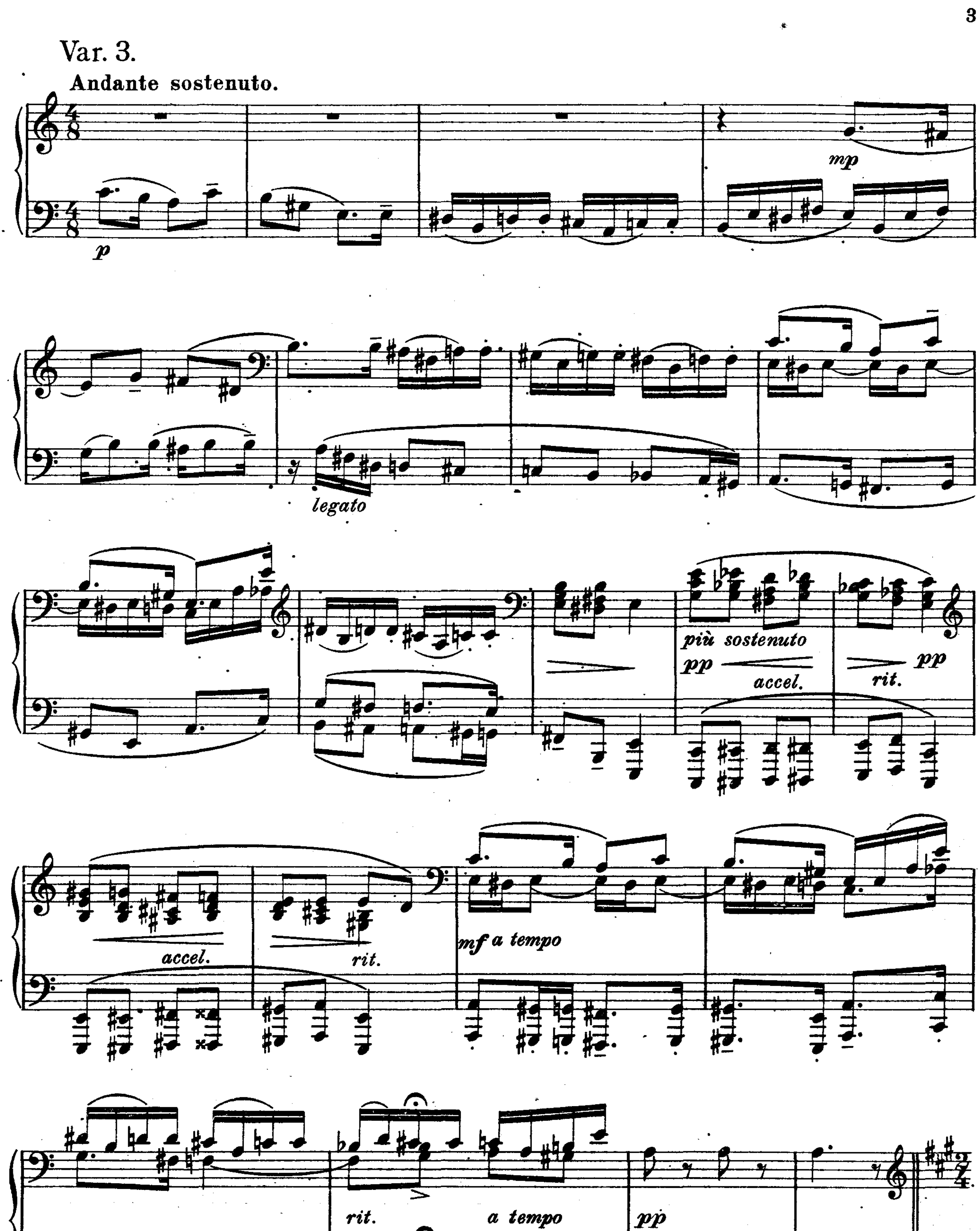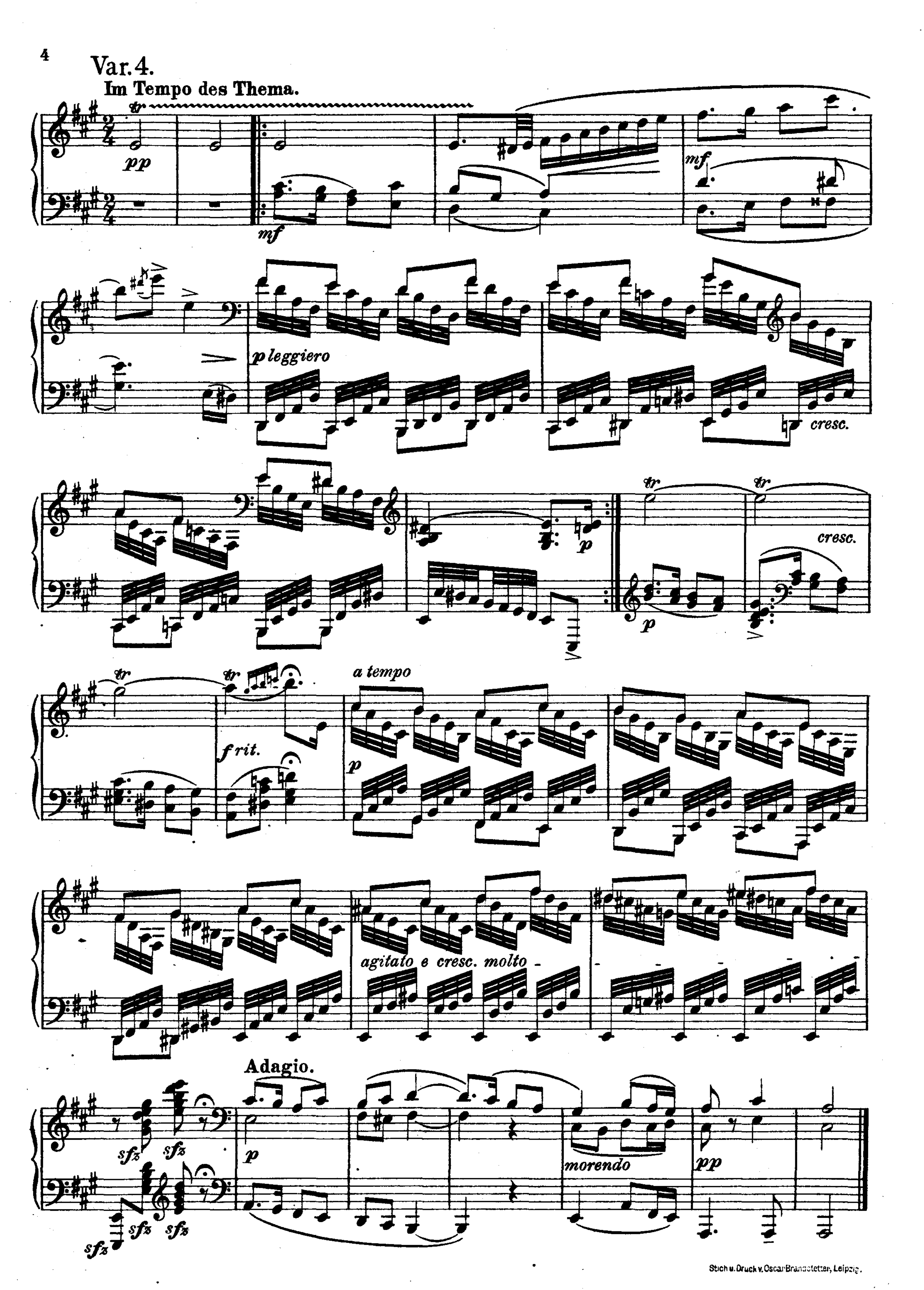


Verlag der „Zeitschrift für Musik."
Steingräber-Verlag, Leipzig.
82392


p
f
p
1.
2.
Var. 2.
Doppelt schnelles Tempo.
p e staccato
cresc.
p
f
f
poco rit.
pp
a tempo

Var. 3.

Andante sostenuto.





Var. 4.
Im Tempo des Thema.
pp
mf
mf
p leggiero
cresc.
p
cresc.
p
f rit.
a tempo
p
agitato e cresc. molto
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
Adagio.
p
morendo
pp
Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Zu unserer Notenbeilage

Herbert Viecenz ist ein jüngerer Leipziger Komponist, der das Leipziger Konservatorium absolviert und neulich an der Universität sich den philosophischen Doktorgrad als Schüler von Prof. Dr. H. Abert erworben hat. Sein Thema mit Variationen ist einer Sonate entnommen, die, in kleinen Dimensionen gehalten, in den Ecksätzen noch etwas als Schularbeit angesehen werden kann, in dem von uns mitgeteilten zweiten Teil aber Freunden guter und gesunder Spielmusik wirkliches Interesse abnötigen dürfte, zugleich aber Schülern der Mittelstufe eine gute Kost verabfolgt. Das Thema ist schön abgerundet und weist gesanglichen Schliff auf, die Variationen bieten gerade Schülern ein paar dankbare, reizvolle Aufgaben, führen sie zugleich, was dem üblichen Studienmaterial vielfach abgeht, immerhin ein wenig in etwas neuere Harmonik ein, die aber mit der klassischen noch in unmittelbarer Verbindung steht. Die wertvollste Variation ist die dritte in Moll, die einen gehaltvollen, schön und gut gekonnten Kontrapunkt ins Treffen führt, zugleich als Charakter-Variation angesprochen werden kann. Schade, daß die letzte Variation mit ihrer etwas stereotypen Figuration nicht etwas tiefer greift. Man halte sich sehr dazu, die Melodiestützen schön gesanglich herauszuarbeiten.

Musikbriefe

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Es ist sehr erfreulich zu sehen, wie erfolgreich Fritz Busch bemüht ist, der Dresdner Oper wieder zu ihrer führenden Stellung zu verhelfen, doppelt erfreulich, wie er auch nicht verabsäumt, an ihre große Überlieferung anzuknüpfen. Von diesem Gesichtspunkt aus mußte man mit ehrlicher Freude begrüßen, daß er jetzt auch Heinrich Marschners gedachte, der seine Komponisten- und Dirigentenlaufbahn in Dresden begann. Im nächsten Jahre wird man sich hier daran erinnern müssen, daß er am 11. September 1824 als Musikdirektor an der deutschen und italienischen Oper angestellt wurde und schon zuvor am 30. Mai zum ersten Male am Dirigentenpult erschienen war. Es kann ja auch gar keinem Zweifel unterliegen, daß die leider nur zu kurze Tätigkeit Marschners neben Weber mitbestimmend wurde für die Richtung, die er in seinem Schaffen einschlug und die ihn in diesem das Vermächtnis des Schöpfers des Freischütz und der Euryanthe aufnehmen ließ. Kurz, also Busch bescherte uns eine Neueinstudierung des Hans Heiling. Nun spricht es wieder für Buschs künstlerischen Ernst, daß er Hans Pfitzner als Spielleiter für diese berief; denn wenn einer auf die Romantiker eingestellt ist, so ist es dieser Meister, der selber letzten Endes zu ihrer Gefolgschaft gehört. Und was er bei ihnen suchte und fand, das war die deutsche Seele, die er dann selber besang, die aber wie es scheint, dem Volke, das sie ihr eigen nannte, so ziemlich abhanden gekommen ist im Zeitalter einer materialistisch und darum auch mammonistisch orientierten Welt- und Lebensanschauung; denn man muß es sagen, recht ratlos steht unser Publikum und nicht nur dieses, sondern sogar die, die zur Kunst zu erziehen berufen sind, z. B. einem Werke wie dem Hans Heiling gegenüber, schon bezüglich seines Textes! — Ja ich muß sagen, ich stutzte, als ich von Pfitzners eignen Anschauungen über diesen Kenntnis erhielt und erfuhr, daß er den Heiling in Vergleich stellt mit dem — Lohengrin. Daß er in dem Werke die Tragödie des höher gearteten Menschen erblickt, „der aus der tiefen Einsamkeit seiner Natur heraus sich sehnt nach Vereinigung, nach einer menschlichen Liebesheimat, und mit Schmerzen erfahren muß, daß es für ihn dieses nicht gibt und der also seine ihm von einem unerbittlichen Naturgesetz auferlegte Pflicht erfüllen muß", darin pflichte ich ihm bei. Aber auf seinen weiteren Wegen kann ich ihm nicht folgen; daß er also Heilings Heimkehr zur Mutter mit der Lohengrins zum heiligen Gral vergleicht, halte ich für — er nehme mir das nicht übel — gesucht. Ganz zweifellos war es vielmehr, daß das Faustproblem Eduard Devrient beherrschte. Man darf nicht vergessen, daß dieser den Text für den Goethe so nahestehenden Mendelssohn bestimmt hatte. Alle Intellektuellen, und zu diesen muß man Eduard Devrient bedingungslos zählen, standen damals im Banne der Goetheschen Dichtung und das um so mehr, als man wußte, daß der Dichter noch an ihrem Abschluß arbeitete, der dann auch (nach Wilhelm v. Humboldt) am 17. März 1832, 5 Tage vor Goethes Tod, erfolgte. Hans Heiling ist also nichts anderes als der Teil des Faustproblems, der das Verhältnis des älteren Mannes der Wissenschaft im Banne reiner unverfälschter jugendlicher Mädchenhaftigkeit darstellt. Daß dieses nicht harmonisch auslaufen kann, war das, was zu beweisen war. Oder wären vielleicht Faust und Gretchen für ein eheliches Glück bestimmt gewesen, das man Stolzing und Eva oder Max und Agathe meint zusichern zu dürfen? Doch Scherz beiseite, die ganze einseitige Einstellung auf Wagner ist das, was überhaupt eine gerechte und billige Beurteilung des Schaffens Marschners noch immer erschwert. Man sollte in dieser Hinsicht in weit höherem Maße die Stellung berücksichtigen, die er gerade zwischen Wagner und Weber einnimmt, und bedenken, daß die beiden älteren Meister überhaupt die waren, in denen sich die sozusagen literarische Orientierung des musikalischen Dramas erst vorbereitete, die sich dann in dem jüngeren durch seine Doppelbegabung so glänzend vollzog. Alsdann trete man an Marschners Musik besonders unter dem Gesichtspunkt heran, daß sie, mehr noch selbst als die Webers, ihre glücklichsten Kundgebungen im Bereiche des Volkstümlichen liegen hat. Im Derb-Heiteren, im ausgelassenen Frohsinn ist er geradezu Spezialist, wie die Volksszenen im Vampyr so gut wie in Hans Heiling beweisen, die Gestalt des Bruder Tuck im Templer usw. Aber lausche man doch auch den zarteren Regungen der deutschen Seele, wie sich so herzgewinnend in dem Mädchenchor der „Brautsuche" im Heiling aussprechen: „So wollen wir auf kurze Zeit die Augen dir verbinden." Diese ganze Szene mit dem Hochzeitszug läßt uns vielleicht überhaupt den richtigen Standpunkt zu Marschners Kunst gewinnen, wenn wir an seine Malerzeitgenossen Ludwig Richter, Moritz von Schwind u. a. denken; denn gerade auch die Phantasiewelt des letzteren, die Welt der Gnomen usw. finden wir speziell im Hans Heiling vertreten. Und so habe ich denn auch immer das Gefühl, als würde Marschner möglicherweise noch einmal wieder „entdeckt" werden. Freilich könnte das erst geschehen, wenn das deutsche Volk seine eigne Seele wieder fände und sich auf die Kämpfe besänne, in denen diese

beständig — so sie noch gesund war — um eine idealistische Weltanschauung rang. Als einen Kämpfer für diese habe ich Pfitzner immer begrüßt und sein Eintreten für Marschner, wie es sich schon in der Bearbeitung von dessen Templer und die Jüdin kundgab, ist im Grunde eben nichts anderes als ein Sichbekennen zur deutschen Seele. Beim Heiling war nun das die Wirkung des Werkes auf das größere Publikum verhindernde Moment immer das Überwiegen düsterer szenischer Bilder, und das ergibt sich aus der Handlung, ist also kaum zu vermeiden. Auch ist ein von mir stets empfundener Mangel, daß das an sich reizvolle (Walzer-) Finale den ersten Akt nicht mit einer dramatischen und musikalischen Steigerung schließt. Pfitzners Inszenierung hatte sich nun mit besonderer Liebe der Szenen in der Unterwelt angenommen und für jede von ihnen in der Tat auch einen äußerst wirksamen Hintergrund geschaffen. In seiner düsteren Phantastik besonders eindrucksvoll hatte er das Bild gestaltet, in dessen Rahmen sich die Rückkehr Heilings zu den Berggeistern im Beginn des III. Akts abspielt. Ein ganz prächtiger Einfall war es hier, Felsgestalten sich durch einfaches Umdrehen der sie Verkörpernden in die Gestalten von Berggeistern verwandeln zu lassen. Aber freilich den düsteren Bildern des zweiten Akts reihte sich sogleich wieder ein solches an. Früher (unter Tollers Regie, die wohl der hiesigen Überlieferung folgte) ließ man die Szene bei hellerer Beleuchtung vor einem Höhleneingang abspielen und die Verdunklung erst nach dem Monolog und beim Erscheinen der Geister eintreten. In der Waldszene im II. Akt, meine ich, könnte man ähnlich verfahren, d. h. also diese anfänglich (während der Arie) in lichtere Farben tauchen. Mit derartigen Mitteln arbeitete man ja von Alters her auch im Freischütz in der Szene und Arie des Max im I. Akt. Die anderen, die Innenbilder sind im großen und ganzen so fixiert, daß für eine Neueinstudierung wenig Spielraum ist. Nur Heilings Studierzimmer war etwas zu wenig als solches gekennzeichnet, um von Anna als unheimlich befunden zu werden. Doch die Hauptsache blieb schließlich, daß die „Spielleitung" als solche tadellos funktionierte. Vor allem war es überraschend, wie sich Robert B u r g mit der Titelrolle vertraut gemacht hatte, von deren Charakter ihm eigentlich nur der dämonische Teil besonders liegen konnte, die er aber doch auch nach der Gefühlsseite nahezu erschöpfte. Sehr zu billigen war auch die Übertragung der Gesangspartie der Königin an Charlotte V i e r e c k - K i m p e l, die neben der Rethberg die schönste und kultivierteste Stimme unseres Opernensembles besitzt. Grete N i k i s c h war ihrer Wesenheit entsprechend mehr Ännchen als Anna, und in diesem Sinne frisch und natürlich. Mich dünkt aber die Rolle gebührt der Jugendlich-Dramatischen. Sie wurde für Wagners Senta vorbildlich, sofern er für diese ausdrücklich gesunde, naive Mädchenhaftigkeit vorschreibt und alles Hysterische ausgeschaltet wissen will. Erik K o n r a d war mit W i l d h a g e n nicht ausreichend besetzt, ebenso wie Helene J u n g für die Gertrud im Melodrama nicht ausreichte. Dafür entschädigte E r m o l d s prächtig lustiger Stephan, eine Gestalt von echt Marschnerschem derben Frohsinn. — Noch blieb dann unerwähnt, daß (auf Pfitzners Anordnung) die O u v e r t ü r e vor dem dritten Akt gespielt wurde, was ich für durchaus verfehlt halte. Geschah es, weil die Einleitung (Larghetto) mit der des Heiling-Monologs identisch ist, so könnte man eine ganze Reihe von Ouvertüren bzw. Vorspielen in ähnlicher Weise umstellen. Die Heiling-Ouvertüre ist in Form und Inhalt eine Introduktion für die ganze Oper. Schließlich rechtfertigte es aber der letztere im Hinblick auf den Hauptteil auch, daß der Komponist sie vor dem eigentlichen Drama Heiling-Anna gespielt wissen wollte. Übrigens löste die Ouvertüre, unter Busch hinreißend gespielt, Beifallsstürme aus, daß sie wiederholt hätte werden können. Sehr befürworten möchte ich aber, eine größere Pause zwischen II. und III. Akt zu unterlassen, um — ähnlich wie im Fliegenden Holländer — die b a l l a d e n h a f t e W i r k u n g zu verstärken.

LONDONER SPAZIERGÄNGE

Der Vatikanchor — Ein fünfzehnjähriger Opernkomponist — Ein australischer Dirigent — Jaques Van Lier — The Cabaret Girl — The last Waltz

Von S. K. K o r d y

Nichts appelliert so sehr an die großen Massen, die der Konzertwelt angehören, als ein n e u e r N a m e — selbst im ältesten Gewande. Schon Shakespeare ruft aus: „What's in a name?" Und de facto genommen, was ist in einem Namen? Die Antwort hierauf, die uns Shakespeare gibt, lautet im Originale: „That which we call a rose, by any other name would smell as sweet." — Der Römische sogenannte Vatikanchor aus der Basilica und der Sixtinischen Kapelle hätte, woher er auch immer gekommen wäre, den gleichgroßen Eindruck hinterlassen. Freilich sollte ein gemischter Chor, aus Knaben- und Männerstimmen bestehend, wenn er weltlich eingeführt wird, wenn er in den Riesenräumen unserer Alberthalle konzertant wirken soll, mit einem ganz anderen Programm versehen werden müssen, als es hier der Fall war. Für fast zwei Stunden, wenn auch noch so vollkommen, nur Giovanni Pierluigi da P a l e s t r i n a in A-cappella-Chören zu hören, wirkt ermüdend, ja oft erschlaffend auf Musikernerven. Und weshalb nicht etwa Perosi — um nur einen der modernen Oratorienkomponisten zu nennen — ins Programm aufnehmen. Warum nicht, wenn ein derartig perfekter Choralkörper die Welt bereist, etwa die Gralsszene aus Parsifal mit den prachtvoll klingenden Knabenstimmen! Wenn ein Kirchenchor nach dem Konzertsaal verlegt wird, muß er auch unserer modernen Zeit, unserem modernen Geschmack Rechnung tragen . Dazu gehört aber vor allem jemand, der den kommerziellen Teil des Unternehmens versteht, someone who understands the business part, wie man in musikkommerziellen Kreisen hier sagen würde.

Die Alberthalle war aber trotz alledem ganz gefüllt, und die Erschienenen genossen in großen Zügen die teilweise exotische Wiedergabe des eintönigen Programms. Ein Ave Maria von Josquin des P r é s (1450—1521), der flämischen Schule entstammend, eine Motette für fünf Stimmen, erhielt ganz enormen Applaus. Außerordentliche Präzision, Tongradierung und das letzte Wort in nobler Phrasierungskunst, brachte die Aufführung von Palestrinas Stabat Mater (Sequence für acht Stimmen). Hier zeigte sich der Dirigent Mgr. Raffaele Casimiro C a s i m i r i, der offiziell als Master of the Chapel of Saint John Lateran and Professor of advanced Composition at the Pontifical School of Sacred Music, beschrieben ist — wie genial er mit seinen fünfundsiebzig Stimmen umzugehen weiß. Merkwürdigerweise holt er sich seine Effekte mit geballter Faust und hocherhobenem Arm. Er dirigiert ohne Stock, und das fortwährende Öffnen und Schließen der Hand stört oft den aufmerksamen Hörer. — Allerdings bleiben seine wunderbar ausklingenden Pianissimi unvergeßlich. Man muß der rührigen Konzertdirektion Daniel Mayer (London, Neuyork) Dank votieren für die Vermittlung dieser exquisiten Sängerschar.

Fünfzehn Jahre und große Oper komponieren! Man wird förmlich bemüßigt, an Mozart, Mendelssohn oder Schubert zu denken. Es ist keinesfalls etwas Phänomenales, worüber zu schreiben ich mich anschicke. Es handelt sich hier mehr um den Mut eines Jünglings, dessen Ambition große Oper zu sein schien. Das wäre an und für sich noch nicht so bedenklich. Das haben

junge Leute ungestraft auch vor ihm getan. Allein wenn der Ehrgeiz in so jungen Jahren derartige Dimensionen annimmt und sich so weit vergißt — Shakespeares „Kaufmann von Venedig" als Operntext zu komponieren, dann könnte man vielleicht berechtigt sein, den kritischen Maßstab anzulegen. — Doch selbst ein Kritiker hat oft seine großmütigen Allüren, und in dieser fast festlichen Stimmung fühle ich das Bedürfnis, keine Kritik in kritischem Sinne zu üben. Es sind nur zu häufig Männer an Jahren und Erfahrung in den Fehler verfallen, große Oper zu schreiben, warum soll heute ein Jüngling von 15 Jahren nicht auch das Bedürfnis empfinden, einen Opernfehltritt zu begehen! — Das Bedauernswerte an der Sache bleibt der Umstand, daß der heute siebzehn Jahre zählende Komponist Adrian Beecham bereits zwei andere Dramen Shakespeares musikalisch verarbeitet haben soll. Das ist jedenfalls sehr bedauerlich und zeigt deutlich, wie weit falscher Ehrgeiz, gepaart mit ungeahnter Kurzsichtigkeit, zu gehen vermag. Dabei darf konstatiert werden, daß der ungestüme Adrian wirkliches Talent besitzt. Er hat das Zeug, eine Melodie zu erfinden, und schreibt sehr sangbar für die einzelnen Stimmen. Dagegen zeigt er klassische Ignoranz in bezug auf Orchesterbehandlung. Heute bedeutet der Begriff: Orchester für ihn ein Geheimnis mit sieben Siegeln. Ein ernstes, tiefeindringendes Studium in den Mechanismus des modernen Orchesters dürfte ihn alsdann belehren, wie weit er in seiner ersten „großen" Oper gefehlt hat! — Dieser singende „Kaufmann von Venedig" ist kein eingebildeter Kranker, sondern eine wahrhaft krankhafte Erscheinung, die glücklicherweise nicht mehr lange singen dürfte. Allein dem jugendlichen Strebling Adrian Beecham möchte ich dennoch ein aufrichtiges „Auf Wiedersehen" zurufen mit einem Opus, das ihn vielleicht zum wirklichen Komponisten stempeln würde!

Auch die Dirigentengilde hat ihre komischen Vertreter, deren Errungenschaften dann meistens tragisch enden. Ein derartiger Dirigent kann einem dann entweder ärgerlich stimmen oder zum Lachen reizen. Beides hat der australische Dirigent der Melbourne Philharmonic Society, Alberto Zelman, zustande gebracht. Er schien ganz aufrichtige Absichten gehabt zu haben, als er den Taktierstock zur Hand nahm, doch die fortwährenden Körperverrenkungen, das unnatürliche Werfen und Wackeln der beiden Arme und manch andere dirigentenschädliche Unarten brachten unser so tüchtiges Symphony-Orchestra bald aus der Ruhe. Man gratuliert sich unwillkürlich selbst, wenn das Stück zu Ende ist. Nach der glücklich vollendeten B-Moll-Sinfonie von Tschaikowski dirigierte unser Gast aus Australien den Don Juan von Richard Strauß. War das wirklich ein Grund, die lange Reise nach London zu machen, um uns mit dieser Auffassung bekannt zu machen? Wir glauben kaum. London ist ein heißer Boden für neue Dirigenten. Nur die Besten sollten sich melden!

Virtuosenhafte Cellisten gehören in der Regel in die Kategorie der beliebten und vielumschmeichelten Künstler. Jaques Van Lier, der in der Queens Hall ein Rezital mit dem Queens-Hall-Orchester unter Leitung von Sir Henry Wood gab, hat den Kardinalfehler begangen, drei Violoncellokonzerte hintereinander zu spielen. Die beiden in A-Moll von Saint-Saëns und Schumann und in der Mitte das in D-Dur von Haydn. Für ein Cellokonzert zeigt oft ein Londoner Konzertpublikum schwächere, mitunter stärkere Verdauungsstörung, allein wenn man ihm dann drei Cellokonzerte hintereinander zumutet, dann sieht man größtenteils griesgrämige Gesichter, die den Saal mit entschieden verdorbenen Magen schleunigst verlassen. Mit dem Zuvielgeben schadet der Konzertgeber sich und seinem edelsten der edlen Instrumente. Es muß zugegeben werden, daß Jaques Van Lier eine ganz famose linke Hand besitzt, allein die namhaften und oft unzähligen „Freiheiten", deren er sich in bezug auf Phrasierung, Tempi und sonstige Willkürlichkeiten zu schulden kommen läßt, raubt dem Kenner der Konzerte oft den wirklichen Genuß. Es gibt gewisse traditionelle Interpretationen von bekannten Stücken oder Konzerten, an denen nicht zu viel mit Sonderauffassung oder pedantischem Besserwissenwollen gerüttelt werden darf. In der gleichen Konzerthalle spielte der Spanier Casals ein paar Wochen später das Schumannsche Konzert. Es war alles unvergleichlich einfacher und natürlicher, keine Spur von Virtuosenmätzchen oder etwa gewaltsame Künstlerschrullen. Das ganze Konzert ward durchweht von echt künstlerischer Objektivität, und die Leistung entzückte und fast berückte. Van Lier ist leider viel zu subjektiv.

Das große Wort in kleinen musikalischen Taten führt noch immer die sogenannte Musical Comedy oder, wie man derlei Dinge zur Zeit Offenbachs und Suppés nannte: die Operette. Zur Zeit haben wir zwei Schlager dieser Spezialität: einen englischen, mit überraschend lustiger und leichter amerikanischer Musik namens „The Cabaret Girl" und einen kontinentalen Treffer namens: „The last Waltz". Beide Novitäten erfreuen sich eines ungeteilten Beifalls. Der amerikanische Komponist Jerome Kern schreibt ungemein leicht und sangbar und zeigt oft Spuren oder Anläufe von Originalität. Das Textbuch, sehr witzig und voller natürlichem Übermut von George Grossmith und E. Malone verfaßt, zeigt uns den ersteren noch immer als glänzenden Darsteller. Mis-en-scène und die verschiedenartigen Tänze sind wie gewöhnlich aufs gediegenste, und das Winter-Garden-Theater hat auf mindestens ein Jahr keine weitere Sorge für eine entsprechende Nachfolgerschaft. — „The last Waltz" im Gaiety Theatre mit der Musik von Oscar Strauß ist gleichfalls ein Treffer. Allerdings hat Oscar Strauß nicht mehr die Frische der Erfindung, wie er sie uns in seinen früheren Werken, etwa des „Chocolate Soldier" oder des „Walzertraumes" zeigte. Glücklicherweise ist aber auch hier das Textbuch derart pikant und interessant verfaßt, daß man hinsichtlich der Musik nicht zu strenge ins Gericht geht. In der Hauptrolle zeigt Josè Collins glitzernde Attribute für die Wiedergabe leichter Musik. Beide Novitäten sind wahrhafte Moneymakers, wie man hierzulande sagt.

Neuerscheinungen

Hans Gal: Anleitung zum Partiturlesen. gr. 8°. 41 S. Wien, Wiener Philharmonischer Verlag A.-G., 1923.

Unser Liederbuch. Für die Volksschulen herausgegeben vom Dresdner Lehrerverein. gr. 8°. 244 S. Dresden Alwin Huhle.

Max Friedländer: Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen. gr. 8°. 208 S. Berlin u. Leipzig, N. Simrock, G. m. b. H., 1922.

Georg Schünemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. 3. Bd. der Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. lex. 8°. 446 S. München, Drei Masken-Verlag, 1923.

Joseph Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität. gr. 8°. 160 S. 1. Bd., 1923.

Besprechungen

Edgard Manas, Streichquartett D-Moll. Leipzig, Verlag Breitkopf & Härtel.

Dieses Quartett eines dem Referenten noch unbekannten Tonsetzers entstammt klassizistisch-neuromantischer Gefühls- und Gedankensphäre. Es beginnt mit einer Fughetta, die sich auf rhythmisch-charaktervollem Thema aufbaut, und läßt ein prägnantes, gedrungenes Stakkatoscherzo mit einem kantablen Lento an Triostelle folgen. Ein kurzes, „Lied" benanntes, große melodische Bögen spannendes Adagio folgt als dritter Satz, und ein schwung- und temperamentvoll dahinströmendes „Finale", voll inneren Lebens, beschließt das knapp gehaltene Werk. Ohne harmonisch oder formell Neuland zu suchen, zeigt es die Hand eines mit der Eigenart des Quartettstiles wohlvertrauten Musikers, der vortreffliche thematische Arbeit leistet und an ehrlichem, jeglicher Affektation abholdem Bilden und Gestalten Genüge findet. Ein ebenso hörenswie spielenswertes Stück. Martin Friedland

Adolf Busch, op. 19, Variationen und Fuge für kleines Orchester über ein Thema von W. A. Mozart. Partitur. Berlin, N. Simrock.

Eine meisterliche Folge von 11 Variationen und einer Fuge auf ein kurzes Mozartsches Menuett-Thema! Busch weiß, worauf es ankommt: Es ist kein Kunststück, Veränderungen über einen musikalischen Gedanken zu schreiben, daß er überhaupt nicht mehr erkennbar ist. Dieser modischen Gefahr ist der Tonsetzer entgangen. Und auch harmonisch verliert er sich nicht — er weiß gewiß, daß er das Mozart schuldig ist — bis ins Maßlose, wie auch der Stil in der Orchesterbesetzung (je 2 Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Trompeten und Hörner sowie Streicher) gewahrt blieb. Eine mit allen Schikanen des Kontrapunktes — darunter das Thema als C. F. in den Oberstimmen — ausgestattete Fuge führt das trefflich gekonnte Werk zum wirkungsvollen Abschlusse. Machen wir dem Meister der Geige nicht den Vorwurf der Unpersönlichkeit —, sie ist der forcierten „Persönlichkeit" gewiß vorzuziehen. Dr. M. U.

G. Kugler, Schule des Klavierspiels, unter Berücksichtigung aller neuen musikpädagogischen Grundsätze. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Die Schule ist die Arbeit eines mit der Kindesseele vertrauten, auf Fortschritt in der Didaktik gerichteten Pädagogen. Im Bestreben, allen mechanischen Drill und unverstanden bleibende Formalistik zu vermeiden, geht der Verfasser allerdings in der Ausschaltung des verstandesmäßigen Denkens und logischer Begriffsschulung zu weit. In technischer Beziehung huldigt er modernen Anschauungen und sucht freie Beherrschung des Bewegungsapparats von vornherein beim Schüler zu erzielen. Manche Kapitel, wie das kleine Harpeggio und die Synkope, sind etwas oberflächlich behandelt. Th. Raillard

Carl Schadewitz, Liedsinfonie nach Brentano und Eichendorff op. 20. Verlag Richard Banger Nachf. (A. Oertel), Würzburg.

Wenn schon ein Mahler, den Spuren Beethovens folgend, die Vokalmusik in den Rahmen der großen Sinfonien (s. seine 6. und 8.) mit Erfolg hineingezogen hat, so war es doch ein kühner und genialer Schritt in noch unbebautes Neuland, wenn Carl Schadewitz es wagte, dem intimeren Genre einer Kammermusik, in der sich Flöte, Horn und Viola dem zugrundeliegenden Klavier zugesellen, romantische Dichtungen, einer Sopranstimme anvertraut, zu vermählen. Nicht handelt es sich ihm darum, die Lyrik von Brentano und Eichendorff rein im Sinne der Dichter musikalisch zu interpretieren (etwa wie Hugo Wolf), vielmehr benutzt er ihre Verse nur dazu, sie wie einen leuchtenden, goldenen Faden dem feinen, echt musikalisch gefaßten Gewebe seiner sinfonischen Dichtung einzufügen, es damit dem Hörer erleichternd, die Regionen zu erkennen, in denen sich seine reiche und gesunde Phantasie, deren Flügel durchaus modern-musikalischer Art sind, ergeht. So ist es ihm wundervoll gelungen, in lose aneinander geknüpften Bildern den Zauber der Mitternacht in Wald und Gebirge mit ihrer seltsam zum Herzen sprechenden Naturmusik heraufzuführen, dann in der Art eines weichen Wiegenliedes sanfte Liebesregungen anklingen zu lassen und schließlich in seliger Reiselust, bei hellem Sonnenscheine und Posthornklang, in echt romantischer Daseinsfreude zu schwelgen. Jeder, der noch naiv genug ist, um den Zauber der Romantik mitzufühlen, wird von dem klangschönen, stimmungsreichen Werk innerlich tief ergriffen und beglückt werden. Es stellt eine hocherfreuliche Bereicherung der Kammermusik dar, von der reichlich Gebrauch gemacht werden sollte. Th. Raillard

Perlen alter Gesangsmusik, für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig, C. F. Kahnt.

Bach, Wilh. Friedemann, „Heilig, heilig ist Gott", für Chor, 2 Trompeten, Pauken, Streichorchester und Continuo.

Schein, „Mach' dich auf, werde Licht", für Sopran- und Baritonsolo, 2 Flöten, Flügelhorn, 3 Posaunen, Fagott, Violinen, Kontrabaß ad lib. und Orgel (aus „Opella nova", anderer Teil, 1626).

Als Ergänzung zu seinen „Perlen alter Kammermusik", die zum Grundstock jedes Collegium musicum und jedes Dilettantenorchesters gehören müssen, gibt Arnold Schering im gleichen Verlage eine Auswahl kürzerer Chorstücke mit Instrumentalbegleitung aus dem 17. und 18. Jahrhundert heraus. Das „Heilig" von Friedemann Bach, das auf dem Halleschen Händelfest 1922 bereits nach der Neuausgabe aufgeführt wurde, zeigt in dem Einleitungsteile wie im Aufbau des Fugenthemas erneut den starken italienischen Einfluß, dem Friedemann Bach unterlag. Daneben lassen sich, vor allem in rhythmischer Beziehung, manche Elemente des französischen Stils nachweisen. Bei der Aufführung wäre auf möglichst durchsichtigen Vortrag der Fuge zu sehen, die sonst leicht eindruckslos vorüberrauschen dürfte. Vor allem die Orgel muß sich als Begleitinstrument stark zurückhalten. Die Stilwandlung der nachbachischen Kunst, der auch Bachs Söhne z. T. verfallen, ist auf den ersten Blick zu erkennen bei der Gegenüberstellung zu dem Psalm J. H. Scheins. Schering verteilt in wirksamer Weise bei diesem die einzelnen Chöre auf Bläser, Streichinstrumente und gem. Chor mit Solostimmen und gliedert das Stück in verschiedene, dem Tempo nach unterschiedene Teile bis zu einem mächtigen Abschlusse. Die Ausgabe, von der außer der Partitur Chor- und Orchesterstimmen vorliegen, ist auch kleineren Chören warm zu empfehlen. Dr. Gotthold Frotscher

Hans Weiß, Heitere Sonatine, op. 1. Nürnberg, Friedrich Stahl.

Ein in süddeutsch beweglichem rhythmisch-metrischen Filigran fein gesponnenes, hübsches Werkchen eines Nürnberger Studienrates, vier ungemein knappe und konzentrierte Sätzchen — darunter ein schumannisierendes Intermezzo und eine kleine „Chaconne" (Basso ostinato) — in Einem, von lebhaftem Empfinden, etwa in der Art von Regers Sonatinen, von subtiler Detailzeichnung und — im Terzen-Seitenthema des ersten Satzes — volkstümlicher Färbung. W. N.

Liederquell. 258 Volks-, Vaterlands-, Soldaten-, Jäger- und Kommerslieder, beliebte klassische und neuere Lieder, geistliche und Operngesänge für eine mittlere Singstimme mit leichter Klavierbegleitung eingerichtet von Wilh. Tschirch. Neubearbeitet und ergänzt von Philipp Gretscher. Edition Steingräber, Leipzig.

Die bekannte Sammlung von Tschirch hat durch Ph. Gretscher eine zeitgemäße Erneuerung erfahren; an Stelle von 54 Liedern, die beseitigt worden sind, sind 57 neue getreten; eine ganze Anzahl Lieder hat der Herausgeber mit neuem Klaviersatz versehen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Buch eines der guten Hausbücher in deutschen musikliebenden Familien bleiben wird. Es ist auf die musikalischen Bedürfnisse der weitesten Kreise zugeschnitten und jeder findet darin für alle Gelegenheiten, bei denen im Hause musiziert wird, das, was er braucht.

Sammlungen wie diese müssen ja in bestimmten Zwischenräumen immer wieder neu bearbeitet werden; es wäre für die große Mühe, die der Herausgeber darauf verwandt hat, der schönste Lohn, wenn alle Benutzer des Buches dem Verlag in den kommenden Jahren ihre Wünsche mitteilten, wenn sie etwa das eine oder andere ihrer Lieblingslieder vermissen oder das und jenes als überflüssigen Ballast ansehen. So könnten sich spätere Neuausgaben auf einem Grunde aufbauen, den viele Tausende von Freunden der schönen Sammlung selbst gelegt haben. Daß diese immer ein echtes Volksbuch bleibe, dafür wird der Verlag stets Sorge tragen. Möge es in den deutschen Häusern immer heimisch bleiben und durch die Mitarbeit aller seiner Benutzer immer mehr vervollkommnet werden. G. G.

Ernst Schnorr von Carolsfeld, Musikalische Akustik. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Im Rahmen der Bücherei praktischer Musiklehre (Herausgeber Prof. Dr. Arnold Schering) erschienen, gibt Schnorrs „Musikalische Akustik“ in gedrängter Kürze tatsächlich alles Wichtige und Wesentliche der Lehre von den Gehörsempfindungen wieder. Ästhetische Werturteile werden nicht allzu viele geboten, und so eignet sich das Büchlein sehr gut für den Gebrauch an Seminarien und höheren Lehranstalten wie auch als Hilfsbuch für Musiker und Musikfreunde. Rob. Hernried

Kreuz und quer

Die nächste Nummer unserer Zeitschrift erscheint als Doppelnummer am 12. Mai und bringt u. a. den Artikel: „Eine gerichtliche Entscheidung über die Frage: Dürfen die Aufführungen unbekannter Opern durch finanzielle Manöver herbeigeführt werden?“ Im Juni werden wieder zwei Nummern erscheinen.

Der Kongreß der deutschen Musikgesellschaft findet vom 15.—20. Oktober in Leipzig statt. Es finden 6 öffentliche Vorträge — allgemeinwissenschaftlichen Charakters — statt, ferner musikwissenschaftliche Sektionssitzungen (Bibliographie, Vergleichende Musikwissenschaft, Methodik der Musikforschung, Musikalische Jugenderziehung und Organisation, Theorie der Musik, Geschichte der Musik (mit 7 Unterabteilungen), Instrumentenkunde und musikalische Ästhetik). An Aufführungen sind vorgesehen: zwei Opernabende (voraussichtlich Glucks Alceste nach der italienischen Originalfassung und Wagners Liebesverbot), ein Gewandhauskonzert, ein Kirchen- und ein Kammermusikkonzert nebst einer Festmotette. Außerdem Besichtigungen und gesellige Veranstaltungen. Die Geschäftsstelle der Gesellschaft ist Leipzig, Nürnberger Straße 36, alle Anfragen in wissenschaftlichen Angelegenheiten sind zu richten: An das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Berlin, Universitätsstraße 7.

Die Händelopernfestspiele Göttingen bringen vom 4.—15. Juli d. J. folgende Opern Händels in der Bearbeitung O. Hagens zu wiederholter Aufführung: Rodelinde (neubearbeitet), Julius Caesar, Otto und Theophano. Auskunft durch die Geschäftsstelle des Universitätsbundes Göttingen, Herzbergerlandstraße 44.

Neuyork. Die von dem Geiger und Dirigenten Theodor Spiering ins Leben gerufene Hilfsspende für deutsche und österreichische Musiker hat bereits ein sehr erfreuliches Ergebnis gezeitigt. Bis jetzt wurden über 3000 Dollar gezeichnet, von denen bereits 1000 Dollar an Hofrat Friedrich Rösch, den Vorsitzenden der Genossenschaft deutscher Tonsetzer in Berlin, zur zweckmäßigen Verteilung übersandt wurden.

Bayreuth. Durch die mißlichen wirtschaftlichen Verhältnisse ist auch Cosima Wagner in Bedrängnis geraten, so daß wertvolle Gegenstände des Hauses Wahnfried veräußert werden mußten. Die Wiener Volksoper hat infolgedessen beschlossen, von allen Wagneraufführungen 1 Prozent als Ehrengabe an die Familie Wagner abzuführen. Es steht zu erwarten, daß sich auch alle dem deutschen Bühnenverein angegliederten Theater zu einem ähnlichen Schritt entschließen.

München. Auch die bayrischen Staatstheater haben beschlossen, von den Einnahmen der Aufführungen Wagnerscher Werke einen bestimmten Prozentsatz an Frau Cosima Wagner abzuführen. Zur Nachahmung empfohlen.

Königsberg. Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Königsberg i. Pr. veröffentlicht unter Leitung des dortigen Privatdozenten Dr. Joseph Müller-Blattau eine bemerkenswerte Schriftenreihe unter dem Titel Königsberger Studien zur Musikwissenschaft (verlegt durch das musikwissenschaftliche Seminar in Königsberg i. Pr.). Als erster Band erscheint soeben ein 156 Seiten umfassendes Buch von Müller-Blattau über Grundzüge einer Geschichte der Fuge.

Meißen. Das Meißener Rathaus wird demnächst ein neues Glockenspiel erhalten, dessen Glocken alle aus Porzellan bestehen. Die ehemals Kgl. Porzellanmanufaktur stellt die Glocken her, die, nach den ersten Proben zu schließen, einen ganz besonderen Klang haben; auch die hohen Stimmen tönen noch voll und passen zu den tiefen Lagen. Die Herstellung dieser Glocken ist außerordentlich schwierig und muß mit größter Sorgfalt geschehen, da ein kleiner Riß nur genügt, um den Klang zu zerstören.

Wien. Die Inszenierung von Rich. Strauß' neuestem Ballett „Schlagobers“ ist an der Wiener Staatsoper auf ungefähr zwei Milliarden Kronen veranschlagt worden. Unter diesen Umständen will Strauß auf die Aufführung verzichten.

Frankfurt. Der Frankfurter Tonkünstlerbund hatte angesichts der wirtschaftlichen Not, in der sich heute die Musikpflege befindet, eine stark besuchte öffentliche Versammlung einberufen, in welcher von verschiedenen Rednern die Notlage im deutschen Musikleben eingehend beleuchtet wurde. In einem Aufruf wird zur Gründung einer durch namhafte Stiftungen schon gesicherten Hilfskasse für die Tonkünstler aufgefordert werden. Als Mindesthonorar sind 2000 Mark vorgesehen.

Eisenach. Unter Leitung von Walter Armbrust wurde hier für die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters eine Singakademie gegründet, die bereits über 100 Sänger und Sängerinnen zählt.

Beethoven und Theodor Körner. In einer Versteigerung von Autographen, die am 12. und 13. Februar bei Karl Ernst Henrici in Berlin stattfand, tauchte ein merkwürdiger, Beethovenkennern übrigens bekannter Brief Beethovens an Theodor Körner auf. Der Brief ist in Wien am 21. April 1812 geschrieben. Beethoven ladet darin den jungen Körner zu einer Besprechung ein. Körner soll ihm das Libretto für eine Oper schreiben. Der Brief lautet: „P. P. Beständig seit einiger Zeit kranglich, anhaltend beschäftigt konnte ich mich nicht über Ihre Oper (Ulysses Heimkehr) erklären. Mit Vergnügen ergreife ich daher die Veranlassung, Ihnen meinen Wunsch erkennen zu geben, Sie zu sprechen — wollen Sie mir daher übermorgen Vormittag das Vergnügen machen mich zu besuchen, so soll es mich ungemein freuen und wir werden uns zusammen über Ihre Oper bereden, und auch über eine andere die ich wünschte, daß Sie für mich schrieben ..." Körner war damals Dichter des Wiener Hofburgtheaters. Der Plan zu der Oper „Ulysses Heimkehr", den Körner für Beethoven zu schreiben begann, wird im Körner-Museum zu Dresden aufbewahrt. Der Brief Beethovens befand sich in der Brieftasche aus rotem Saffian, die Dr. Friedrich Förster nach Körners Tod am 26. August 1813 aus der Brusttasche des Dichters zog ...

Ein neues Tasteninstrument, das Oskalyd, hat Dr. Hans Lüdtke erfunden, das von der bekannten Firma Walcker-Lüdtke in Ludwigsburg hergestellt und auch bereits der Öffentlichkeit vorgeführt worden ist. Es handelt sich dabei um ein Instrument, das zwar in der Bauweise der Orgel ähnlich ist, seiner ganzen Wirkungs- und Behandlungsweise nach jedoch nicht mehr als Orgel im bisherigen Sinne bezeichnet werden kann. Dementsprechend beschränkt es sich nur auf eine geringe Anzahl von Registern, deren Pfeifen (durch sub- und super-Koppeln) aufs äußerste ausgenützt werden. Mit der ganzen Fülle und Kraft des Orgelklanges verbindet es eine dynamische Beweglichkeit, die der des Klaviers gleichkommt, hat jedoch vor diesem den Vorteil voraus, daß sein Ton nicht im Augenblick des Anschlags die größte Stärke hat und dann abnimmt, sondern der Einwirkung des Spielers unmittelbar zugänglich bleibt. Ob das Instrument die großen Hoffnungen, die man auf es setzt, erfüllt, ob es besonders zutrifft, daß „die neuere Klavierkomposition, insbesondere der jüngeren Wiener Schule und überhaupt der fortschrittlich eingestellten Komponisten, die Klangmöglichkeiten des Oskalyds vorgeahnt hat", wie angenommen wird, muß natürlich die Zukunft lehren.

Fünf Kulturveranstaltungen.*) „ .. Dann kurz, jetzt hör' ich einen Gedanken, der nicht übel ist; ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel, sondern er wird bald schön? Gott behüte! Übel und sehr übel werden, und das auf zwei- oder dreierlei Manieren; nämlich daß kaum dieser Gedanken angefangen, kommt gleich was anders und verderbt ihn, oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten Ort, oder endlich er ist durch den Satz der Instrumenten verdorben. So ist die Musik des Voglers ..."

Also schrieb Mozart aus Mannheim am 20. November 1777.

Und nun hatten wir Gelegenheit, des anno dazumal als Originalgenie gepriesenen Abtes Georg Joseph Vogler Chorwerk „Die Auferstehung Jesu", ein „deutsches Singestück", von Zachariä gedichtet, in der freundlich hellen und mit schönen Gemälden geschmückten Kirche des alten Mannheimer Schlosses zu hören. Veranlassung boten große Maifestlichkeiten, die neben gesellschaftlichen, sportlichen und volkstümlichen Veranstaltungen auch fünf Rokokokonzerte mit sich brachten.

Abt Voglers Stück ist ganz eigentümlich. Es überrascht anfangs den Hörer. Denn das einleitende Rezitativ für Tenor bringt Klänge stark-dramatischen Charakters, die eine Vertiefung der Ausdrucksweise eines Stamitz darstellen würden, gemahnten sie nicht deutlich an Gluck. Eine für die damalige Zeit kühne Chromatik kommt hinzu, die freilich nicht dem Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen, sondern vornehmlich tonmalerischen Zwecken dient. Der erste Chorsatz aber zeigt schon grundverschiedenen Charakter. Er wirkt in Melodik wie Harmonik direkt simpel im Vergleiche zu dem vorhergehenden Rezitativ und verhallt ohne tiefere Wirkung.

So lösen sich Rezitative und Chorsätze, an deren Stelle zum Schlusse eine Tenorarie tritt, ab — ohne Übergleiten der Stimmung, ohne eine bemerkenswerte Kantilene. Bald leere Akkordzerlegungen, bald hochdramatische Ausdrucksweise durch den von Riemann der Mannheimer Schule zugeschriebenen jähen Wechsel zwischen sforzato und piano (den ich weit eher auf Gluckschen Einfluß zurückführen möchte). Eine „Sinfonia" ist vor der Tenorarie eingeschaltet. Sie zeigt solistische Verwendung verschiedener Holzbläser in äußerlicher Art. Ein echt Voglerscher Empfindungssprung, wird die Arie von einem wunderschönen Rezitativ abgelöst: „So bist du auch für mich erstanden, für mich aus Lieb, Gekreuzigter!" Es klingt in feinster Modulation aus und — wird abgelöst von einem reichlich trivialen Schlußchor, der in ein ganz weltliches Nachspiel mit endloser, aber effektvoller Kadenzierung mündet.

„So ist die Musik des Voglers ...."

Doch nicht nur Voglers Musik wurde ausgegraben. Karl Eberts als Beauftragter des Verkehrsvereines bemühte sich auch, die Werke anderer Tondichter aus Mannheims künstlerischer Blütezeit zu neuem Leben zu erwecken. So brachten die übrigen vier Konzerte Kammermusik, Arien, Lieder, ein Melodram und ein Flötenkonzert in dem entzückenden Rahmen des bei dieser Gelegenheit dem breiten Publikum zugänglich gemachten Rittersaales im Mannheimer Schlosse. Ein höfisches Milieu von Pracht und Glanz, mit den Gemälden der Fürstlichkeiten vergangener Jahrhunderte an den Wänden, in Gold und Silber erglänzend, während grüne Wipfel zu den Fenstern hereinnickten. Eine Umgebung, so recht geeignet, des Alltags zu vergessen, des Alltags und dieser trüben Zeit.

Franz Xaver Richter, der Kammermusiker seiner Zeit, Johann Stamitz und sein Sohn Karl Stamitz, der Dramatiker und Opernkomponist Ignaz Holzbauer und der durch seine Melodramen berühmt gewordene Georg Benda kamen zu Worte, lauter österreichische Musiker, die in dem seit jeher kunstbegeisterten Mannheim eine zweite Heimat gefunden hatten und seinen Ruhm als Musikstadt begründeten. Und so ist das vaterländische Moment der Veranstaltung dieser historischen Konzerte denn allen Lobes würdig, wenngleich man sich der Erkenntnis nicht verschließen konnte, daß kaum eines der aufgeführten Werke der Vergessenheit dauernd entrissen werden kann. Die kammermusikalischen Werke von F. X. Richter und Karl Stamitz lassen nur an einzelnen Stellen aufhorchen. Des letzteren Quartett ist übrigens originell gesetzt: für Oboe, Violine, Bratsche und Cello. Interessanter als Johann Stamitz' D-Dur-Sinfonie Nr. 3, 2 erschien Ignaz Holzbauers G-Dur-Sinfonie, besonders aber das Rezitativ und die Arie der Pfalzgräfin aus seiner Oper „Günther von Schwarzburg". Hier zeigt sich die Wendung zum Musikdramatischen, die wir in der Dichtkunst derselben Epoche in den (leider viel zu unbekannten) Werken Maler Müllers wahrnehmen.

---

*) Der Artikel liegt uns schon lange vor, mußte indessen immer wieder zurückgestellt werden. (Die Schriftleitung.)

Am bedeutendsten unter diesen vorklassischen Musikwerken erschien mir Georg Bendas melodramatische Musik zu dem Monolog der Ariadne (aus dem Duodrama „Ariadne auf Naxos"). Benda hat die Intuition des echten Musikers für die Wahl der Tonarten, die bei ihm blitzschnell eine Situation beleuchten. Ebenso ist ihm die Ausdrucksfähigkeit für tiefsten Schmerz eigen. Seine Musik trägt ihr Leben in sich, denn sie ist innerlich erschaut.

Und doch wurden alle Konzerte erst von dem Genius Mozarts verklärt. Die „akkurat für die Weberin" in Mannheim geschriebene Arie „Non sò, donde viene" (nach Metastasio, Köchel-Nr. 294), zwei französische Arietten, für Gustl Wendling komponiert, eines der der Kurfürstin Maria Elisabeth gewidmeten „Klavierduetten" (für Violine und Klavier), eine selten gehörte Klaviersonate und das noch seltener erklingende Flötenkonzert in G-Dur wirkten belebend und anregend.

Robert Hernried / Mannheim

Der Entwurf einer Oper Tschaikowskys in deutscher Sprache: „Peter", wurde in dem Nachlaß eines dem Komponisten nahestehenden Freundes entdeckt. Die Oper soll der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Zu diesem Zweck wurde die Einrichtung des in den Skizzen nahezu vollständig vorliegenden Materials Wilhelm Kleefeld übertragen.

Berlin. Ein Archiv der Töne wurde vor einiger Zeit der Staatsbibliothek zu Berlin angegliedert. Es wird damit der Zweck verfolgt, eine sogenannte Laufbücherei zu schaffen, d. h. mit Hilfe von Schallplatten die toten Texte und Buchstaben lebendig zu gestalten. Unter streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten sollen hier die Laute aller Lebewesen auf der Schallplatte festgehalten werden; musikalische Urkunden aller Völker werden gesammelt und zum Vergleich der verschiedenen Leistungen auf diesem Gebiete versandt; die Sammlung enthält Volksliederarchive sowie Musikleistungen berühmter Virtuosen. Das Institut bearbeitet außerdem bestimmte Aufgaben der Naturwissenschaften, wie Studium der Tierstimmen, Untersuchungen der „Naturlaute" (Rauschen der Blätter, Brausen des Wassers usw.) und der künstlichen Geräusche, wie Kirchengeläut, Trommelsprache der Wilden usw. Endlich ist diesem Archiv noch eine Dokumentensammlung von „Stimmporträts" bekannter Männer angegliedert; so finden sich Schallplatten vor von Hindenburg, Ebert, Bethmann Hollweg, Sven Hedin u. v. a.

Berlin. Am 1. Oktober wird die Staatsoper das umgebaute Krollsche Etablissement als zweites Haus in Betrieb nehmen können. Der Spielplan soll derart gestaltet werden, daß gewisse Werke, wie „Salome" und „Schatzgräber", nur in dem Hause Unter den Linden gegeben werden, Wagneropern und „Rosenkavalier" abwechselnd in beiden Häusern, andere dagegen, wie „Fra Diavolo", „Stumme von Portici" und Lortzingsche Opern, nur in dem neuen Haus am Königsplatz, das als Volksoper gedacht ist.

Zu Prof. Alexis Hollaenders Ausführungen und Anfragen in Heft 1 S. 7 der Z. f. M.:

An Prof. Hollaender sind verschiedene Zuschriften erfolgt, von denen wir zunächst die kürzere zur Veröffentlichung bringen, da die Frage, wie gerade auch hieraus ersichtlich, allgemeiner interessiert. Ein Herr Fritz Stichtenoth aus Kassel schreibt folgendes:

„Sehr geehrter Herr Professor! Zu dem ersten Teile Ihres Aufsatzes im ersten Januarheft der Z. f. M. gestatte ich mir, folgendes zu bemerken:

Als Voraussetzung diene die Tatsache, daß die Höhe eines durch einen frei schwingenden Metallkörper erzeugten Tones von dem Volumen dieses Körpers abhängt.

Ebenso bekannt ist, daß solch ein schwingender Körper nicht plötzlich in den Ruhezustand übergeht, sondern daß zuerst (wenn nicht — was für unseren Fall nicht zutrifft — ein völlig gleichmäßiger Körper vorliegt) die größeren Massenteile in Ruhe geraten, die kleineren sich anschließen. Nun sind die Volumendifferenzen bei den einzelnen Teilen des Glockenkörpers sehr beträchtlich. Die Wanddicke des Obersatzes beträgt nur etwa ein Drittel der Schlagringdicke, während der Bord noch dünner ist. Theoretisch erstarrt also von einer schwingenden Glocke zuerst der Schlagring, dann der Obersatz und zuletzt der Bord. Jedes Erstarren eines Glockenteiles ist natürlich mit einer Verminderung des Volumens des ursprünglichen schwingenden Körpers verknüpft, was seinerseits wieder eine Erhöhung des Tones im Gefolge haben muß. Wenn auch die Kohäsion und andere Faktoren die Praxis von dieser Theorie etwas abweichen lassen, so dürfte doch damit die Angelegenheit erklärt sein. Entsprechender Vorgang beim Anschlagen einer Glocke.

Ganz ergebenst Fritz Stichtenoth."

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

KONZERTWERKE

„Der Geburtstag der Infantin" von Paul Schreker. Neubearbeitung und Orchestration (Amsterdam, Concertgebouw).

Sinfonietta für Klavier, Flöte, Violine, Bratsche und Cello mit Streichorchester op. 20 von Werner Wehrli (Zürich, Kammerorchester).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Hassan, der Rattenfänger", Singspiel von Simon Breu (Text von P. Bonifaz Rauch) (Würzburg, bischöfliches Seminar Ferdinandeum).

„Zarenbraut" von Rimsky-Korsakow (Berlin, Große Volksoper, deutsche Uraufführung).

„Die Mühle von Sanssouci", Singspiel von Petersen und Carl Zimmer (Rudolstadt, Landestheater).

„Das Bild der Favoritin", komische Oper von Joseph Snaga (Altenburg, Landestheater).

„Die arme Mutter und der Tod", Märchenstück von Hans Reinhart, Musik von F. Petyrek (Winterthur, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Hättest du Licht und Heil" für gemischten Chor op 21, 1, Geistliche Musik zu Matthäus 5, 8 (Selig sind, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen) für gemischten Chor, drei Violinen, Cello und Orgel op. 23 von Fritz Sporn (Zeulenroda, Kirchenkonzert).

„Ouvertüre zu einer Opera buffa" op. 14 von Wilhelm Grosz (Wien, Philh. Kammerkonzerte).

Ouvertüre für Kammerorchester von Franz Salmhofer (ebenda).

„La Primavera", sinfonische Dichtung mit Chor von Ottorino Respighi (Rom).

Sonate für Cello und Klavier von Walter Lang (Zürich).

„Elegie", Liederfolge mit Orchester von Othmar Schoeck (Zürich).

Drittes Klavierkonzert von Ernst Pingould (Berlin, Leonid Kreutzer).

„Siehe, wie dahinstirbt der Gerechte“, für Solovioline, Solocello, Männerchor und Orgel op. 20 von F. Thalemann (Zwickau, Moritzkirche).

Menuett und Finale für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte von Franz Schubert (Wien, Bläservereinigung der Wiener Staatsoper).

„Requiem“, a-cappella-Chor von J. L. Nicodé (Dresden, Lehrergesangverein).

Violinsonate von Bertrand Roth (Dresden, Leny Reitz-Buchheim).

„Gralsmesse“ op. 40 von Thomas Hagedorn (Regensburg, Dom).

„Divertimento“ für Kammerorchester op. 4 von Kurt Weill (Berlin).

3 Klavierstücke op. 31 von Heinz Tiessen (Berlin, Eduard Erdmann).

Streichquartett G-Moll op. 17 von Hermann Ambrosius (Leipzig, 8. Gewandhaus-Kammermusik).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Die 7 Worte Jesu am Kreuze“, geistliche Kantate op. 38 von Thomas Hagedorn (Bautzen, Zittau, Budapest).

Suite aus der Musik zur Schöpfung, Bibelwerk von Willy Jaeckel und G. W. Sommer, für Streichorchester von Wladimir Vogel (Berlin, Kammerorchester aus Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters).

Introduktion und Passacaglia A-Moll, op. 63 für Orgel; zwei Gesänge für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester; Invokation, Introduktion und Fuge aus der Orgelsonate op. 60 von Max Reger (Bremen, 12. Philharmonisches Konzert).

„Ein Spiel vom Judas“, Passionsspiel für gemischten Chor, Streichorchester, Orgel, Solostimme und melodramatische Begleitung. Dichtung von W. Reimer. Musik von Wilhelm Forck (Berlin).

Sonate op. 56 für Klavier von Paul Graener (Berlin, Jos. Schwarz).

„Gitanjali“, Gesänge für Alt oder Bariton mit großem Orchester op. 19 und „Intermezzo“ für Orchester von Edvard Moritz (Berlin).

„Naturgedichte für Klavier op. 25 von Erwin Bodky (Berlin).

Bläser-Quintett von C. Nielsen (Berlin, Bläservereinigung der kgl. Oper zu Kopenhagen, II. Kammerkonzert d. Int. Ges. f. neue Musik).

„Kleine Kammermusik für Bläser“ von Paul Hindemith (ebenda).

5 Sätze für Streichquartett von A. v. Webern (Berlin, II. Kammerkonzert d. Int. Ges. f. neue Musik).

„Der Prophet“, „Totentanz“ für Orchester, 1. Sinfonie in einem Satz, „Ein Ritter ohne Furcht und Tadel“ von Ernst Pingould (Berlin).

„Cyrano de Bergerac“, Sinfonische Suite von Josef Bohuslav Foerster (Dresden, Philharmonische Konzerte).

„Sinfonia dramatica“ von Respighi (Wien, Philharmonie).

Klavierquintett op. 15 von Korngold (Wien).

„Te Deum“ von Walter Braunfels (Hamburg).

„En saga“, sinfonische Dichtung von Jean Sibelius (Berlin, IX. Philharmonisches Konzert).

„Rose vom Liebesgarten“ von H. Pfitzner (Düsseldorf, Stadttheater).

„Von deutscher Seele“ von H. Pfitzner (Gelsenkirchen, Städt. Musikverein unter Leitung von Städt. Musikdirektor W. Mehrmann).

Musikfeste und Festspiele

Wien. Die Max Reger-Gesellschaft wird ihr zweites Regerfest in Gemeinschaft mit der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung von Leopold Reichwein Ende April in Wien abhalten. Es ist folgendes Programm vorgesehen: I. 27. April: Orgelabend Franz Schütz: Phantasie und Fuge B-A-C-H, Benedictus aus op. 59, Phantasie und Fuge D-Moll op. 135 b, Choralphantasie „Ein feste Burg“. II. 28. April: Kammermusik und Lieder (Quartett Mairecker-Buxbaum): Flötenserenade op. 77 a, Lieder, Streichquartett D-Moll op. 74. III. 29. April, mittags: Mozartvariationen. Sinfonischer Prolog (Philharmoniker unter Reichwein). IV. 30. April: Konzert im alten Stil. Römischer Triumphgesang. Böcklinsuite (Sinfonieorchester unter Reichwein. Männergesangverein unter Luze). Anfragen sind an die Geschäftsstelle für das Regerfest bei der Gesellschaft der Musikfreunde Wien I, Karlsplatz 6. zu richten. — Man wird nicht gerade sagen können, daß dieses Fest unbekannte Werke Regers ans Licht zu stellen beabsichtigt.

Musik im Ausland

Aarau. E. A. Hoffmann, der bekannte schweizerische Schulgesangspädagoge und Musikdirektor, veranstaltete mit einem Knaben- und Mädchenchor ein Konzert, in dem ausschließlich Kompositionen des Hallenser Jugendkomponisten Martin Frey zur Wiedergabe kamen. Außer 17 Liedern und Kanons enthielt das Programm Klavierstücke aus op. 29 und 33 und die romantisch-schwungvolle Violin-Klavier-Sonate. Alle Werke fanden bei Publikum und Presse begeisterte Aufnahme.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Berlin. In der Staatlichen Hochschule für Musik wurde am 1. April eine Sonderklasse für Bratschenspiel eröffnet. Zum Leiter wurde Emil Bohnke berufen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Eisenach. Unter dem Vorsitz des Stadtorganisten Paul Hopf wurde hier eine Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft gegründet. Es wird beabsichtigt, noch im April mit einer größeren Reger-Veranstaltung vor die Öffentlichkeit zu treten.

Persönliches

Musikdirektor August Göllerich †.

Der als Schüler und Biograph Liszts, sowie als Bruckner-Biograph bestimmte Musikdirektor August Göllerich ist am 16. März in Linz a. D. gestorben. Vor einigen Wochen glitt er beim Betreten der Wohnung aus und fiel so unglücklich, daß er sich einen Oberschenkelhalsbruch zuzog. Infolge des Liegens trat eine Lungenentzündung ein und letzten Endes erlöste den Leidenden eine Herzschwäche. Der Tod ist vielen überraschend gekommen. Soeben wurde für Ostern das Erscheinen des ersten Bandes seiner vierteiligen Bruckner-Biographe von dem Verlag Bosse in der „Deutschen Musikbücherei“ angekündigt. Die Sammel- und Siedlungsarbeit eines halben Menschenlebens — G. ließ den Aufruf, ihm einschlägiges Material zur Verfügung zu stellen, bereits vor 25 Jahren ergehen — wird gewiß druckreif vorliegen, und so den Namen Göllerichs musikgeschichtlich, ebenso wie durch seine in der Reclam-Bibliothek erschienene Liszt-Biographie und das großangelegte „Lebensbild Liszt“ (Verlag Marquart) weiterleben lassen. Eine kleinere Schrift über Beethoven aus seiner Feder ist in der „Strauß-Sammlung“ erschienen. Der Allgemeinheit weniger bekannt sind seine Konzert-Einführungen, von denen namentlich Analysen über Bruckner- und Liszt-Kompositionen Dauerwert besitzen.

G. war die markanteste Musikerfigur in der Brucknerstadt Linz. Er wurde am 2. Juli 1859 in Linz geboren. Sein Vater war Stadtrat in Wels, kämpfte 1848 in den vordersten Reihen in Wien, machte 1859 den italienischen Feldzug mit und spielte im öffentlichen Leben

eine bedeutsame politische Rolle. Auch setzte er sich nebst anderen dafür ein, daß Bruckner die Lektorstelle an der Wiener Universität erhielt. Er war der erste Vorstand des oberösterreichisch-salzburgischen Sängerbundes. Der bekannte Brucknerchor „Sängerbund" wurde ihm von Bruckner gewidmet. Durch seinen Vater lernte der Verstorbene auch Bruckner frühzeitig kennen.

Nach Absolvierung des Linzer Gymnasiums bezog Göllerich die Technische Hochschule in Wien und ließ sich an der Universität für Mathematik und Physik inskribieren. In Wien kam er von seiner Klassikerrichtung — er spielte schon als Vierzehnjähriger Mozarts D-Moll-Klavierkonzert mit Orchester — in die Periode Schumann-Brahms. Kurz darauf wurden aber Wagner und Liszt seine Ideale. Im Parsifaljahr 1882 kam G. das erstemal nach Bayreuth, wo er Wagner persönlich kennen lernte. Vor der letzten Hochschulprüfung trat er zu Liszt, der ihn nach Weimar einlud, in Beziehung. Der Meister fand Gefallen an dem talentierten Pianisten. Von 1884 bis zum Tode Liszts weilte er an des Meisters Seite, der ihm nicht nur Lehrer, sondern auch väterlicher Freund geworden. Das Verhältnis wurde ein so herzliches, daß G. schon um 5 Uhr früh erwartet wurde und bis 11 Uhr nachts bei Liszt verweilte. Die Korrespondenzführung wurde ihm anvertraut, er machte auch die letzten Partituren Liszts druckfertig und wurde mit der Widmung des großen Trauermarsches mit Vorspiel — das letzte Originalwerk für Klavier, das Liszt komponierte — ausgezeichnet. G. begleitete den Meister auf seinen ausgedehnten Reisen. Nach Liszts Tode begab er sich nach Rußland, kehrte aber bald nach Wien zurück, wo er seine Musikreferenten-Tätigkeit begann. Er war einer der ersten, der für Bruckner — der ihm später das Du-Wort antrug — und Hugo Wolf mit Überzeugung und Begeisterung eintrat. 1890 übernahm er die Ramannsche Musikschule in Nürnberg, 1896 trat er seine Stelle als Direktor des Musikvereins in Linz an. Da er gleichzeitig Chormeister des führenden Gesangvereins war, konnte er auch große Chorwerke wie das „Requiem" von Verdi, die Bruckner-Messen, Händels „Herakles", Liszts „Christus" und „Die heilige Elisabeth" u. a. m. zur festlichen Aufführung bringen. Von Bruckner bekam man alle bisher zugänglichen Kompositionen, von Liszt fast alle während Gs. Dirigententätigkeit zu Gehör. Er kam vom Klavier, mußte sich erst als Dirigent einleben, verstand aber die Massen (300—400 Mitwirkende) zu befeuern und zu begeistern. Für gewisse ältere und neueste Komponisten hatte er keinen Platz auf seinen Programmen, führte aber z. B. César Frank, Pfitzner, Schillings, Zöllner, Klose, sowie einheimische Talente auf. Er war auch Gauchormeister des Oberösterreichischen-Salzburgischen Sängerbundes, Ehrenmitglied vieler Vereine (Wiener M.-G.-V., Schubertbund, Akadem. Wagner-Verein).

Das Leichenbegängnis nahm einen erhebenden Verlauf; in München erfolgte die Einäscherung.

Der „Sängerbund Frohsinn", dessen Ehrenchormeister Göllerich gewesen ist, weihte sein Gründungskonzert am 25. März, es wurde Schuberts Es-Dur-Messe — der Verstorbene leitete ein Dutzend Proben — aufgeführt, dem Gedenken des beliebten Meisters. Franz Gräflinger

Dora von Lumbe geb. Gräfin Pejacsevich †. Den zahlreichen Freunden von Pejacsevichs Kunst wird es von Interesse sein zu erfahren, daß die Komponistin kurz vor ihrem Tode zwei sehr wirkungsvolle Stücke für Klavier, 2händig, betitelt: „Blütenwirbel" und „Zwei Intermezzi" im Verlage von Rob. Forberg-Leipzig erscheinen ließ.

Günther Coblenz, der in Leipziger Kreisen sehr bekannte Kgl. Musikdirektor, ist kürzlich gestorben. Vor mehr als dreißig Jahren hatte er das Leipziger Tonkünstler-Orchester gegründet.

Adelina Sandow-Herms, die geschätzte Altistin, ist, 62 Jahre alt, in Berlin gestorben.

Karl Schröder, Opernsänger am Köllner Opernhaus, ist kürzlich gestorben.

Der Pianist Ernst Lochbrunner ist in Zürich, erst 48 Jahre alt, gestorben.

Bernardo Bernardi, der bekannte Züricher Tenor, ist, kaum 40 Jahre alt, gestorben.

Prof. Otto Lohse legt sein Amt als Operndirektor am Leipziger Städtischen Theater auf 31. Juli 1924 nieder, so daß wieder eine Periode der Leipziger Oper (1912—24) zu Ende geht, über die dann auch zu ihrer Zeit ein abschließendes Urteil gefällt werden soll. Man wird keinen Direktor beneiden, der gerade in dieser Zeit einer Oper vorzustehen hatte; Krieg, Revolution und die daraus sich ergebenden Verhältnisse haben Umstände geschaffen, die die künstlerischen und vor allem organisatorischen Fähigkeiten eines Theaterdirektors auf ungewohnteste Proben stellten, und tatsächlich dürfte es nicht sehr viele Theatermänner an exponierten Stellungen geben, die diese ganze Zeit heil überstanden haben. Man wird die Schwierigkeiten, die sich gerade auch Lohse in dieser heillosen Zeit entgegenstemmten, als erstes Moment in die Wagschale zu legen haben und dankbarst anerkennen, was die Leipziger Oper der außerordentlichen Arbeitskraft Lohses zu danken hat. Zurzeit befindet sich der Künstler in Madrid, wo er Wagnervorstellungen dirigiert, wie er denn auch als Gastspieldirigent weiterhin für die Leipziger Oper tätig sein wird.

Maximilian Schwedler, der ausgezeichnete Leipziger Flötenvirtuose und Verbesserer der Flöte (Modell Schwedler-Mönnig-Reformflöte), feierte am 31. März in voller körperlicher und künstlerischer Frische seinen 70. Geburtstag. Wir brachten im vorletzten Jahrgang (S. 544) eine ausführliche Würdigung über Schwedlers Verdienste auf dem Gebiete der Flöten-Verbesserung.

Am 21. April feiert Geheimrat Prof. Dr. Carl Stumpf, in musikwissenschaftlichen Kreisen allbekannt durch seine Forschungen auf dem Gebiete der Tonpsychologie und -physiologie, in Berlin seinen 75. Geburtstag. Die Berliner Universität, die jahrzehntelang den Gelehrten zu ihren ersten Männern zählte, dürfte nicht verfehlen, dem ausgezeichneten Gelehrten ihre besonderen Ehrungen darzubringen. Die Musiker wird besonders interessieren, daß der Gelehrte sich mit der Musik auch in künstlerischer Beziehung eifrig beschäftigt, sogar geschwankt hat, ob er sich nicht dem Musikerberuf widmen solle. Besonders groß sind Stumpfs Verdienste um den Ausbau der sogenannten vergleichenden Musikwissenschaft, das Berliner Phonogramm-Archiv exotischer Melodien, das größte seiner Art, ist vor allem seine Schöpfung.

Hans Gelbke, der Städtische Musikdirektor in München-Gladbach, feierte am 24. März das 25jährige Jubiläum seiner dortigen Tätigkeit. Die Gladbacher Zeitung brachte aus diesem Anlaß eine ausführliche Würdigung der Verdienste Gelbkes und die Stadtverordneten ehrten ihn durch die Verleihung der Amtsbezeichnung „Generalmusikdirektor". Gelbke leitet nicht nur die großen Chorkonzerte der „Cäcilia" sowie die Sinfoniekonzerte des von ihm mitgeschaffenen Städtischen Orchesters, sondern er steht auch dem jetzt bald 20-jährigen Konservatorium zu M.-Gladbach, das er mitbegründet hat, vor und übt daneben eine stets bewunderte Tätigkeit als Orgelkünstler aus. So gestaltete sich denn auch die Feier seines Jubiläums, zu dem er Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" dirigierte, zu einer großen Ehrung für ihn. Chor, Orchester, sowie die Solisten — Anne-Marie Lenzberg (Sopran), R. Charlotte Rudolf (Alt), August Richter (Tenor) und Kammersänger Stephani (Baß), sämtlich aus Düsseldorf, vereinten sich zu einer schönen Aufführung des Werkes.

Bruno Walter, der frühere Operndirektor der Münchner Staatstheater, hat aus den Erträgnissen seiner Amerikareise 11 Millionen Mark für die Münchner Kranken und Kinder überwiesen.

Hugo Kaun, Prof. Max Friedlaender und Prof. Alexis Hollaender wurden zu Ehrenmitgliedern des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" ernannt.

Musikdirektor Max Leythäuser-München beging im März seinen 70. Geburtstag. Seine Opern „Der Pomposaner" und „Dr. Eisenbart" wurden in den 80er Jahren viel gegeben. Im Sommer wird seine Volksoper „Arminius" die Nationalen Festspiele des Arminius-Hubertus-Bundes in Mainburg eröffnen.

Hans Knappertsbusch, der Operndirektor der Bayrischen Staatstheater in München, wurde unter Verleihung des Professortitels zum Leiter der Opernschule an der Akademie der Tonkunst und einer Meisterklasse für Operndirigenten ernannt.

Prof. Walter Dost-Plauen ist für den verstorbenen Prof. Hugo Jüngst in den Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes gewählt worden.

Prof. Richard Buchmayer-Dresden, der bekannte Bachforscher und Pianist, wurde zum Ehrenvorsitzenden der Vereinigung zur Förderung des Dresdner Madrigal-Chores ernannt.

Prof. Fritz v. Bose und Prof. Dr. Johannes Merkel, Leipzig, begingen am 18. April das 25jährige Jubiläum ihrer Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium.

Ernestine Färber-Strasser hat nach ihrer Rückkehr von den Madrider Gastspielen ihre Entlassung aus dem Verband der Leipziger Oper genommen, um sich zunächst nur Konzert- und Bühnengastspielen zu widmen.

Robert Müller-Hartmann hat von der Universität Hamburg einen Lehrauftrag für Musiktheorie erhalten.

Emma Baumann, die einstige gefeierte Koloratursängerin der Leipziger Oper, beging am 7. April ihren 70. Geburtstag.

Georg Kießig-Leipzig schrieb für das Leipziger Alte Theater die Begleitmusik zur Neueinstudierung von Goethes Faust II. Teil. Die Musik kam kürzlich zur Uraufführung. Wir werden nächstens auf sie zu sprechen kommen.

Weimar. In dem Augenblick, wo die Musikschule Weimars ihre höchste Blüte erreicht hat, legt ihr jetziger Leiter, Bruno Hinze-Reinhold, freiwillig und unerwartet zum 1. Oktober d. J. sein Direktoramt nieder. Die maßlose Überlastung und die unerquicklichen Zustände machen diesen bedauerlichen Schritt begreiflich. Glücklicherweise bleibt dieser ausgezeichnete Pianist und Pädagoge der Anstalt als Leiter einer ersten Klavierklasse erhalten. Möge sein Nachfolger den Überschuß an starkem Willen und kräftig zupackender Tatkraft mitbringen, der dem feinsinnigen Hinze-Reinhold abging und den wir in Weimar brauchen.

O. R.

BERUFUNGEN

Carl Stang, der Dramaturg des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, wurde vom 1. August ab als Oberregisseur an das Badische Landestheater in Karlsruhe berufen.

Hans Bassermann, der vortreffliche Geiger, ein Schüler Henri Marteaus, wurde als Lehrer für Violinspiel an das Leipziger Konservatorium berufen.

Mary Schmid, die bisher im Kieler Stadttheater erfolgreich tätige Opernsoubrette, wurde in gleicher Eigenschaft für das Reußische Theater in Gera verpflichtet. (Die Künstlerin ist die Tochter unseres langjährigen Mitarbeiters und Verfassers der Dresdner Musikbriefe Prof. Otto Schmid.)

Kurt Schröder, z. Zt. musikalischer Oberleiter am Stadttheater in Münster i. W., wurde als 1. Kapellmeister an das Kölner Opernhaus verpflichtet.

Aus Konzert und Oper

Leipzig. Goethes Schauspiel „Die Mitschuldigen" wurde als dreiaktige Oper von Mary Wurm in einer verspäteten Uraufführung am Leipziger Stadttheater in Lachen, Zischen und Gegenbeifall begraben. Die als ausgezeichnete Pianistin aus der Schule Clara Schumanns und der Londoner Akademie (Taylor), als frühere Vorkämpferin für die moderne psycho-physiologische Klaviermethodik der Holländerin Elisabeth Caland und begabte Komponistin namentlich für ihr Instrument noch heute hochgeschätzte und in Dresden pädagogisch tätige deutsch-englische Künstlerin beklagte sich bitter und mit Recht über Verstümmelung, unzulängliche Vorbereitung, lieblose Aufführung und Eingriffe in die Bläserinstrumentation ihres Werkes. Gleichwohl: sie hätte klüger gehandelt, das wohl auf ihres letzten Lehrer Humperdincks Empfehlung angenommene Werk nach sechsjährigem Archivschlummer zurückzuziehen, statt seine Aufführung durch Prozeß zu erzwingen. Denn so hübsche und frische Einfälle sie besonders in den eingestreuten Walzern hat, so hübsch, ja erstaunlich für eine Frau, von der man im Hinblick auf die positive und wertvolle musikalische Arbeit ihres Lebens mit vollstem Respekt und nicht wie von einer talentlosen jungen Anfängerin zu reden hat, sie ist doch an folgendem völlig gescheitert: an ihrem durchaus lyrischen und nicht im geringsten dramatischen Talent, an dem musikalischen Hemmschuh des von Goethe gewählten schwerflüssigen Alexandrinerverses und an dem Mangel an jeglichem zeitgeschichtlichen Rokokoeinschlag ihrer gefälligen, aber durchaus eklektischen und breite Anleihen bei Wagner, Puccini u. a. aufnehmenden Musik. Schweigen über die von Alfred Szendrei geleitete und in den wenigen Hauptrollen mit Rosa Lind (Sophie), Oskar Laßner (Wirt), Otto Saltzmann (Söller) und Hans Lißmann (Alcest) besetzten Aufführung ist Gold. Und so wurden denn die Worte des kleinen Soloquartetts am Schluß zum betrüblichen Symbol: „Für diesmal wär's vorbei!"

W. Nn.

Dresden. Die Musikalische Kapelle der Staatstheater veranstaltete am 2. März ein Außerordentliches Sinfoniekonzert zugunsten seiner Wohlfahrtskasse unter der Leitung Buschs. Als Solist spielte mit großem Erfolg Franz Wagner das Es-Dur-Klavierkonzert von Beethoven.

Berlin. In der „Großen Volksoper" (Theater des Westen) sind für diese und die nächste Spielzeit an Erstaufführungen vorgesehen: „Kovomtschina" von Mussorgsky, „Rose vom Liebesgarten" von Pfitzner, „Fürst Igor" von Borodine und „Katja Kabanowa" von Janacek.

Wien. Ein im Archiv der Wiener Musikakademie aufgefundenes Jugendwerk Schuberts, ein Menuett und Finale für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte, das Schubert als Sechzehnjähriger geschrieben hat, wurde jüngst in einem Konzert der Bläservereinigung der Wiener Staatsoper zur Uraufführung gebracht.

Dortmund. Im Februar fand in der Synagoge ein Konzert des hiesigen Madrigalchores unter Leitung Musikdirektor Holtschneiders statt, in welchem u. a. auch eine größere Komposition für gemischten Chor, Psalm 117 mit Schlußfuge und Knabenchor, von Rudolf Hoffmann (Bochum) zur erfolgreichen Erstaufführung gelangte. Die Dortmunder Zeitungen sprachen von einer wertvollen Bereicherung unserer gemischten Chorliteratur.

P

Regensburg. Th. Hagedorns 6stimmige Gralsmesse op. 40 kam im Dom zu Regensburg zur Uraufführung. Das Werk hinterließ einen tiefen Eindruck und erzielte eine großartige klangliche Wirkung.

Zeulenroda. Ostern waren zehn Jahre vergangen, seitdem Musikdirektor Kantor Fritz Sporn (der unseren Lesern besonders durch seinen Heinrich Schütz-Artikel in Heft 13/14 1922 bekannte Mitarbeiter der Zeitschrift für Musik) die Leitung des Kirchenchores übernommen hatte. — Durch eine Spende von Fräulein Martha Fröb aus Zeulenroda, zurzeit in Lawrence in Amerika, wurde am Karfreitag ein Kirchenkonzert in der Dreieinigkeitskirche ermöglicht, das unter Mitwirkung des Kirchenchores, Mitgliedern des Städt. Oratorienchores und des Chores der Oberrealschule, sowie des Organisten Ernst Röhler, ausschließlich Werke von Fritz Sporn, darunter zwei Uraufführungen, brachte.

Sondershausen. Aus Anlaß des 50. Geburtstages Max Regers (Reger war Schüler des Sondershäuser Konservatoriums) veranstaltete das Lohorchester unter Prof. Corbachs Leitung ein besonderes Konzert, wobei das Violinkonzert op. 101 A-Dur und die Serenade op. 95 G-Dur zur Aufführung kamen. Als Solist erntete Konzertmeister Nowack reichen Beifall.

Zwickau. Nach einer Reihe recht guter musikalischer Darbietungen, zu denen z. B. zu rechnen sind der Regerabend in der Katharinenkirche (Kantor Kröhne), der glänzende Klavierabend von Frau Ella Pancera, kam am Karfreitag Bruckners Messe in F-Moll in der Marienkirche, und zwar in ausgezeichneter Weise, zur Aufführung. Der Kirchenchor zu St. Marien, der durch Männerstimmen verstärkte a cappella-Verein, das gutbesetzte Soloquartett (Frau Hedw. Dietering [Zwickau], Frau Steche-Schütz [Leipzig], Herr Dr. Wolf [Dresden] und Herr Hans Kändler [Leipzig]), Kirchenmusikdirektor Gerhardt (Orgel), die verstärkte Stadtkapelle, Konzertmeister Wilhelm (Soloviolinе) und Solobratschist Wilhelmy vereinten sich unter R. Vollhardts Leitung zu einer hochanerkennenswerten Wiedergabe des hier zum ersten Male gehörten Werkes. Der Chor, der durch das dominierende Orchester fast nicht gestützt wird, überwand alle die vielen Schwierigkeiten der überraschenden Einsätze, kühnen Modulationen, wie sie Bruckners Werke bieten, mit wohltuender Festigkeit und war z. B. im Sanktus von zartestem Duft. Die Aufführung hatte die große Kirche bis auf den letzten Platz gefüllt. Es wird hier gern anerkannt, daß Prof. Vollhardt unablässig bemüht ist, die wertvollsten Werke der geistlichen Literatur zu bieten.
Kreisig

Beuthen (Oberschl.). Regerfeier. Zur Feier des 50. Geburtstages von Reger brachte der Singverein Beuthen am 23. März den 100. Psalm von Reger zur Aufführung. Paul Jaschkes kundige Hand führte Chor und Orchester mit größter Sicherheit und höchstem Schwung durch alle Fährlichkeiten des gewaltigen Werkes, das der Musik Regers viele dankbare Verehrer gewonnen hat. Neben dem Regerschen Psalm wurde das Tedeum von Bruckner und in einer Nachmittagaufführung eine Wiederholung der Missa solemnis von Beethoven zu Gehör gebracht. Die glänzenden Chorleistungen wurden beeinträchtigt durch teilweise völlig unzureichende Darbietungen der Solisten. Nur die Sopranistin Frau Freund-Mott (Breslau) machte eine rühmliche Ausnahme.
Kaboth

Kiel. Bei dem 3. (letzten) Konzert („Frühling und Vaterland") des Kieler Lehrergesangvereins (Leitung: Musikdirektor Johannsen) erzielte eine Uraufführung „Deutscher Frühlingsglaube" für Männerchor und Baritonsolo, Text und Komposition von Walter Meyer-Giesow (Kiel) bei Publikum und Kritik starken Erfolg.

Weimar. In einem Konzert der Staatlichen Musikschule zu Weimar kamen kürzlich durch die Bläser-Vereinigung der Weimarischen Staatskapelle und Prof. Bruno Hinze-Reinhold zwei interessante neuzeitliche Kammermusikwerke zur erfolgreichen Erstaufführung, nämlich ein Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Walter Gieseking und ein Sextett (Original-Variationen), op. 45 für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Theodor Blumer.

Geschäftliche Mitteilungen

Dem größten Teil der Auflage dieses Heftes liegt ein Prospekt des Verlages von C. F. Kahnt-Leipzig über R. M. Breithaupts Werk: Die natürliche Klaviertechnik, R. Schwartz' Lehrgang: Die natürliche Gesangstechnik und über Kahnts Musikbücher bei.

Nachtrag. Die beiden im Heft 6 (Max Reger-Heft) veröffentlichten Reger-Bilder sind im Atelier E. Hoenisch-Leipzig aufgenommen worden, was wir nachträglich noch bemerken möchten.

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 9/10, erscheint am Sonnabend, den 12. Mai 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 9/10 — *Leipzig, Sonnabend, den 12. Mai* — Maiheft 1923

AUS DEM INHALT: A. Heuß: Eine gerichtliche Entscheidung über die Frage: Darf die Aufführung unbekannter Opern durch private finanzielle Mittel herbeigeführt werden? / L. Hirschberg: Die Glocke in Loewes Werken (Schluß) / P. Nettl: Wiener Operette / M. Burkhardt: Der Reichsausschuß für Chorgesang und der Fachverband der gemischten Chöre / T. Niechciol: Allgemeiner deutscher Kongreß für Kirchenmusik vom 3. bis 7. April in Berlin / A. Hollaender: Musik-Ästhetisches und -Pädagogisches / Mißglückte Ehrenrettung des Reger-Plagiators Hans Gropp / Ein Ausspruch des Dichters Jeremias Gotthelf über die Notwendigkeit der Musik an Schulen / Aus der Familie Robert Schumanns / Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Musikalische Gedenktage

1. 1904 Anton Dvořák † in Prag / **2.** 1627 Lodovico G. da Viadana † in Gualtieri — 1864 Jakob Meyerbeer † in Paris — 1892 Wilhelm Rust † in Leipzig / **3.** 1839 Ferdinando Paër † in Paris / **4.** 1861 Emil Nikolaus v. Reznicek * in Wien / **5.** 1869 Hans Pfitzner * in Moskau / **6.** 1814 Abt Georg J. Vogler † in Darmstadt / **7.** 1667 Joh. Jak. Froberger † in Héricourt — 1701 Karl Heinr. Graun * in Wahrenbrück — 1796 Karl Stamitz * in Mannheim — 1800 Nicola Piccini † in Passy — 1825 Antonio Salieri † in Wien — 1833 **Johannes Brahms** * in Hamburg — 1840 Peter Tschaikowsky * in Wotkinsk / **9.** 1707 Dietrich Buxtehude † in Lübeck - 1741 Giovanni Paësiello * in Tarent — 1855 Julius Röntgen * in Leipzig / **10.** 1914 Ernst v. Schuch † in Dresden / **11.** 1916 Max Reger † in Leipzig / **12.** 1842 Jules Massenet * in Montaud — 1884 Friedrich Smetana † in Prag — 1854 Paul Klengel * in Leipzig / **15.** 1795 Adolf Bernh. Marx * in Halle — 1814 Steffen Heller * in Pest / **17.** 1866 Adolf Bernh. Marx † in Berlin / **18.** 1773 **Hans Georg Nägeli** * in Wetzikon b. Zürich — 1911 Gustav Mahler † in Wien / **20.** 1896 Klara Schumann † in Frankfurt a. M. / **21.** 1895 Franz v. Suppé † in Wien / **22.** 1813 **Richard Wagner** * Leipzig / **23.** 1753 Giovanni Battista Viotti * in Fontanetto da Po / **27.** 1799 Jaques Fr. Halévy * in Paris — 1822 Joachim Raff * in Lachen / **28.** 1805 Luigi Boccherini † in Madrid — 1843 Giovanni Sgambati * in Rom / **29.** 1842 Karl Millöcker * in Wien / **30.** 1794 Ignaz Moscheles * in Prag / **31.** 1809 Joseph Haydn † in Wien

Eine gerichtliche Entscheidung über die Frage: Darf die Aufführung unbekannter Opern durch private finanzielle Mittel herbeigeführt werden?

Von Dr. Alfred Heuß

Die deutsche Musikwelt und besonders ihre Fachkreise haben allen Grund, zu der Frage Stellung zu nehmen, ob es ohne weiteres angängig sei, die Aufführung von Opern dadurch herbeizuführen oder doch herbeiführen zu helfen, daß sie in dieser oder jener Art von seiten des Komponisten finanziert wird. Die Frage ist nämlich vom Dresdener Schöffengericht im bejahenden Sinne entschieden worden, so daß, wer dieses Verfahren mit Ausdrücken ablehnt und charakterisiert, die als Beleidigung gedeutet werden können, verurteilt wird. Von hier aus hat der Leser den im vorletzten Heft auf S. 162 zur Veröffentlichung gebrachten Gerichtsbeschluß (Im Namen des Volkes!) zu verstehen, wobei er bemerkt haben wird, daß unter die Verurteilten gerade auch unsere Zeitschrift gehört. Da der Fall schon einundeinhalb Jahre zurückliegt, viele Leser sich desselben kaum mehr erinnern werden, andere ihn nicht kennen können, sei der Sachverhalt in aller Kürze und auf Grund der Ergebnisse im gerichtlichen Verfahren angegeben, auf daß dann zu einer allgemeinen Behandlung der Frage geschritten werden kann.

Vor etwa zwei Jahren gelangte am Nürnberger Stadttheater unter dem damaligen Intendanten W. Stuhlfeld die Oper „Die lombardische Schule" des Dresdener Komponisten Leo Kähler zur Uraufführung. Vorher hatte dessen Vater, der Kaufmann (Direktor einer Zigarrettenfabrik) und Schriftsteller Otto Kähler, eine Konzertaufführung des Werkes in Dresden veranstaltet, in welcher Selbstveranstaltung natürlich kein Mensch irgend etwas Ungerades erblicken wird, noch auch

erblickt hat. Das liegt in der grundsätzlichen Verschiedenheit von Konzertsaal und Operntheater begründet, worüber gleich anfangs gesprochen werden muß, weil, wie die gerichtliche Verhandlung zeigte, über diese Verschiedenheit gar keine wirkliche Klarheit herrschte. Konzerte kann jeder, der die nötigen Mittel besitzt, veranstalten, wie er zur Aufführung bringen kann, was ihm beliebt. Der Konzertgeber ist freier Unternehmer, seine geschäftlichen Abmachungen trifft er mit einem Geschäftsmann, der „Konzertdirektion" (Saalmiete usw.), die ihm gegebenenfalls auch ein Orchester, die nötigen Solisten, ja selbst ein „Publikum" stellt. Das ganze künstlerische und finanzielle Risiko übernimmt, von Gesellschafts- und sonstigen Konzerten, für die der Künstler engagiert wird, abgesehen, der Konzertgeber selbst, kurz, ein Konzert ist nach dieser Seite hin ein frei geschäftliches Unternehmen, der Konzertsaal ein freier, heute dem, morgen jenem zur Verfügung stehender Raum zwecks künstlerischer Betätigung. Ganz anders ein behördlich subventioniertes Theater, das eine städtische oder gar staatliche Kunstangelegenheit bedeutet. Nur von solchen, keineswegs also Privattheatern, wie sie vor allem in großen Städten existieren, ist hier die Rede. An diesen behördlichen Theatern, wie wir sie auch nennen können, ist gewissermaßen jeder Steuerzahler beteiligt, sofern heute und seit langem diese Theater nur mit öffentlichen Geldern unterhalten werden können. Ganz gleich, wie z. B. städtische Museen oder Bibliotheken, sind derartige Theater städtische Einrichtungen, und wie kein xbeliebiger Maler eines seiner Bilder einer städtischen Sammlung schenken kann, damit es mitten unter anerkannten, berühmten Gemälden aufgehängt werde, so kann auch kein Schauspieldichter oder Opernkomponist ohne weiteres an ein derartiges Theater herantreten und die Aufführung eines seiner Werke dadurch erreichen wollen, daß er durch Bezahlung der Aufführungskosten der Stadt ein „Geschenk" machen will. Öffentliche Gebäude, städtische oder staatliche Einrichtungen sind in diesem Sinne etwas Geheiligtes, sie stehen über den Privatinteressen. So kommt deshalb auch jeder Besucher einer neuen Opernaufführung mit dem sicheren Gefühl ins Theater, daß die städtischen oder staatlichen Kunstbevollmächtigten die Wahl eines Bühnenwerkes aus künstlerischen Gründen vorgenommen haben. Soviel einmal über den grundsätzlichen Unterschied zwischen einer Konzertveranstaltung und der Aufführung eines Bühnenwerkes an einer mit behördlichen Mitteln arbeitenden, kommunalen Kunstanstalt.

Die Aufführung der „lombardischen Schule" im Konzertsaal war also völlig in Ordnung. Einer derartigen Veranstaltung wird nun aber nicht nur deshalb kein weiteres öffentliches Interesse geschenkt — immer davon ausgehend, daß es sich um einen noch unbekannten Autor handelt —, weil eine Oper natürlich auf die Bühne gehört, sondern weil jeder weiß, daß es ein privates Unternehmen betrifft, das nicht ohne die Finanzkraft des Autors oder ihm Nahestehender zustande gekommen wäre. Der Nutzen nach außen hin kann für ihn in einer Anzahl Kritiken liegen, die, sofern sie günstig sind, ihm den Zugang zu einer Bühne immerhin erleichtern können. Großer Staat war nun mit den Dresdener Kritiken über „Die lombardische Schule" nicht zu machen, obwohl die Gutachten von Dresdner Kritikern in der Prozeßverhandlung keine geringe Rolle spielten. Von einer ablehnenden Kritik, dessen Verfasser aber nicht als Zeuge fungierte, absehend, gingen die Urteile im Ganzen dahin, daß die Oper zwar keineswegs irgendwie von originaler Bedeutung sei, ihre Bühnenaufführung einem Theater aber nicht zur Unehre gereichen werde. Die „lombardische Schule" gelangte nun aber nicht auf dem üblichen Wege an ein Operntheater, sondern dadurch, daß der Vater des Komponisten mit dem Intendanten des Nürnberger Stadttheaters ein geschäftliches Abkommen traf, das, sieht man von einer ebenfalls von Kähler bestrittenen Orchesterprobe ab, eigentlich in nichts anderem als in der Übertragung des Konzertveranstaltungssystems auf eine städtische Kunstanstalt bestand. Da die Oper nur drei Personen beschäftigt, auch keinen Chor verlangt, versprach Kähler-Vater nicht allein drei Dresdner Künstler — allererste Kräfte der Dresdner Oper — unentgeltlich mitzubringen, sondern ging sogar soweit, die Mindesteinnahmen für drei Aufführungen zu garantieren: er mietete also das Nürnberger Stadttheater dem Intendanten, mithin der Stadt, förmlich ab. Dieses Verfahren, eine Oper zur Aufführung zu bringen, ist nun sowohl von unserer Zeitschrift, als auch von anderen Presseinstanzen — ich übergehe die besonderen Vorkommnisse in Nürnberg — an den Pranger gestellt und vor allem mit Ausdrücken wie „Schiebertum im Opernleben" charakterisiert worden. Herr Kähler-Vater fühlte sich beleidigt und klagte, Ende letzten Jahres fand das Hauptverfahren in Dresden statt, das, wie man aus der vorletzten Nummer ersieht, mit der Verurteilung der Beklagten endete. Und hier interessieren nun natürlich die näheren Umstände, wie dieses Urteil zustande kam, zustande kommen mußte, wenn man jene kennt. Auf Einlegung der Berufung ist auch prinzipiell verzichtet worden, weil nunmehr die Angelegenheit soweit gediehen ist, daß nicht ein besonderer Fall im Vordergrund steht, sondern ein allgemeines Kunstinteresse. Es kommt jetzt nicht darauf an, ob die Art und Weise, wie die Kählersche Oper an das Nürnberger Stadttheater gelangte, mit

Ausdrücken charakterisiert wird, die als Beleidigungen angesehen werden können, wenn die Oper nach Ansicht des Gerichts auf eine rechtmäßige Weise zur Aufführung gelangt war, wohl aber darauf, ob gerade in Zukunft diese Art und Weise ganz offen und ohne Scheu betrieben werden darf, ja, wie die Gerichtsverhandlung zeigte, in bestimmten Fällen sogar zur Nachahmung empfohlen wird. Wie die uns ganz unbekannte Person Kählers als solche von Anfang an uns völlig gleichgültig war, nur der Fall und was mit ihm zusammenhängt, uns anging, so tritt nunmehr das Persönliche noch mehr in den Hintergrund. Aber das Allgemeine des Falls leuchtet mit um so größerer Helligkeit, hängt es doch mit Fragen zusammen, die das heutige und kommende deutsche Opernleben im Innersten berühren.

Für das Gericht entschied sich die Frage, ob das Kählersche Verfahren, eine Oper zur Aufführung zu bringen, ohne weiteres gerechtfertigt sei oder nicht, durch die Aussagen zweier Sachverständigen, des Kapellmeisters an der Staatsoper, H. Kutzschbach, und des Generalintendanten der sächsischen Staatstheater, Dr. h. c. A. Reucker, wie denn überhaupt — das gehört immerhin zur Charakterisierung dieses Prozesses — die Gegenpartei außerordentlich gearbeitet, in verschiedenen Vorverhandlungen, die sich durch das ganze Jahr 1922 gezogen hatten, sicherlich gegen zwei Dutzend Zeugen und Sachverständige auftreten hatte lassen. Auf Seiten der Beklagten hingegen war so gut wie nichts geschehen, auch nicht ein einziger Sachverständiger wurde aufgeboten, ich selbst war, obwohl ich mich als einen „Hauptschuldigen" betrachte, nur als — unvereidigter — Zeuge gebeten, konnte deshalb aktiv gar nicht eingreifen, von den Beklagten war lediglich Matthes anwesend, kurz, auf der einen Seite wurde — und das ist selbstverständlich das Recht jeder Partei — reichlich und fortwährend geschossen und sonstwie gepulvert, auf der anderen Seite aber stand man gewissermaßen Gewehr bei Fuß, lediglich die Sache für sich sprechen lassend. Wir haben uns hier auch keineswegs mit dem Gerichtsbeschluß zu befassen, der — ich betone dies ausdrücklich — nicht viel anders ausfallen konnte. Ein Gericht erklärt sich für die Beurteilung künstlerischer Fragen in den meisten Fällen als nicht zuständig, ist somit auf Gutachten angewiesen, die entsprechend der Bedeutung der Sachverständigen um so schwerer wiegen. Mit den Gutachten der Herren Kutzschbach und Reucker haben wir uns also zu beschäftigen, die, als unter dem Eid abgegeben, volle Sicherheit gewähren, man habe es auch wirklich mit den Anschauungen der beiden Männer zu tun.

Sie beide finden in dem Vorgehen des Kaufmanns Kähler nichts Anstößiges, wenn in der Stellung zu der Frage als solcher auch bemerkenswerte Unterschiede zutage traten. Kutzschbach brachte ein Beispiel aus der Dresdner Oper, das wert ist, betrachtet zu werden, weil es die ganze Frage klar beleuchtet. Eine Oper von Otto Naumann war künstlerisch als wertvoll begutachtet worden, stellte aber szenisch derart hohe Anforderungen, daß man von einer Aufführung zur Kriegszeit (1916) hätte absehen müssen, wenn nicht Kommerzienrat Naumann sich bereit erklärt hätte, für die ganze Ausstattung aufzukommen. Ein einigermaßen scharfer Kopf wird den Unterschied zur Kählerschen Oper ohne weiteres erkennen. Er liegt darin, daß bei der Oper Naumanns die künstlerische Bedeutung von vornherein, selbst für Dresdner Verhältnisse, als erwiesen galt. Bei der Kählerschen Oper stand die Intendanz aber einem im höchsten Fall besseren Durchschnittswerk gegenüber, das, im weiteren und schlagenden Gegensatz zu der anderen Oper, sich sogar außerordentlich leicht aufführen ließ, nicht einmal einen Chor verlangt, somit keineswegs den Entschuldigungsgrund für eine private Finanzierung auch nur im entferntesten in Anspruch nehmen kann. Über den Fall Naumann läßt sich auch als über einen besonderen in aller Ruhe reden; man frage sich: Soll eine von hervorragenden Fachleuten als künstlerisch wertvoll begutachtete Oper deshalb nicht zur Aufführung gelangen, weil das betreffende Theater die ihm während der Kriegszeit unerschwinglichen Ausgaben für Szenerie usw. sich nicht von anderer Seite bezahlen lassen darf, und dies wieder deshalb nicht, weil dieses Verfahren gegen die Sitten eines behördlichen Theaters verstößt? Ich glaube kaum, daß man in einem solchen Fall dieses Aushilfsmittel ernstlich verurteilen wird, wenn — und das ist bei seiner Zweischneidigkeit dringend notwendig — die Öffentlichkeit von einer derartigen Finanzierung in Kenntnis gesetzt wird, sie mithin sicher sein darf, daß die künstlerische Verantwortung voll und ganz vom Theater in der üblichen Weise übernommen wird, kurz, es sich um eine begreifbare Ausnahme handle. Trotzdem — wir werden die Frage nachher auch von dem rein behördlichen Standpunkt aus behandeln — hat man sich der Konsequenzen, die selbst eine derartige, ausnahmsweise Finanzierung in sich schließen kann, voll bewußt zu sein. Sie bestehen vor allem darin, daß die beiden Faktoren, absoluter künstlerischer Wert und Inszenierungskosten einer neuen Oper, gegebenenfalls vermengt werden. Aber es läßt sich hierüber doch unschwer Klarheit erzielen. Verlangt ein auf der Bühne noch unerprobtes Werk und der Komponist noch im Besonderen eine ungewöhnlich kostspielige Ausstattung, so kann ein Theater mit einer gewissen Berechtigung die Aufführung vom Eingehen finanzieller Verpflichtungen abhängig

machen, aus dem einfachen Grunde, sonst von der Aufführung absehen zu müssen, gerade auch im Hinblick auf andere Autoren. Bedarf aber ein Komponist für sein Werk nichts weiter als eine Normalausstattung, so fällt der Beweggrund einer Finanzierung sowohl für den Komponisten wie das Theater weg. Die Kosten, die ersterem durch Beschaffung des Aufführungsmaterials erwachsen, sind heute ohnedies außerordentlich genug, liegen aber hier in der Natur der Sache.

Es war nun sehr bezeichnend, daß selbst dieser als solcher ganz verständliche Fall einer privaten Finanzierung in den Dresdner Künstlerkreisen als etwas empfunden wurde, das man der Öffentlichkeit gegenüber zu verschweigen habe, weshalb, wie Hr. Kutzschbach offen gestand, ausgemacht wurde, die Sache hübsch für sich zu behalten. Wenn dafür als Grund angegeben wurde, daß die Unterstützung gewissermaßen ein Geschenk an den König darstellte, so zeigt dieses schamhafte Verhalten doch gerade in aller Klarheit, daß selbst eine derartige, unverfängliche Privatfinanzierung als etwas Ungewöhnliches, von der Theatersitte Abweichendes empfunden wurde, wie denn auch von seiten Hrn. Kutzschbachs betont wurde, daß dies der einzige ihm bekannte derartige Fall in Dresden gewesen sei. Trotzdem fand der Sachverständige in dem groben Nürnberger Vorkommnis nichts Anstößiges, worüber wir uns selbstverständlich nicht das geringste Urteil erlauben.

Und nun die Sachverständigenaussage des Intendanten Reucker. Es käme — ich benütze das gerichtliche Protokoll — bei Theatern vor, daß die Bühnenleitung erfolgunsicheren, neuen Opern gegenüber versuche, möglichst günstige Bedingungen für die Aufführung zu erzielen, sei es, daß der Verleger, der Komponist selbst oder sonstwer die Interessen des Autors vertrete. Bei sog. Erfolgwerken brauche man derartige Garantien nicht oder weniger. In einer derartigen finanziellen Unterstützung fände er nichts Verwerfliches, weder auf seiten des Komponisten noch der Bühnenleitung. Auch hinsichtlich der Kählerschen Oper treffe dies zu, selbst darin, daß die Reise der Sänger und die Entschädigung der Mitwirkenden auf diese Weise bestritten worden seien, könne er nichts finden. Man gehe ferner zu weit, wenn man einer Theaterleitung zur Pflicht machen wollte, daß sie öffentlich darauf hinweise, es werde auf fremde Kosten gespielt, die Aufführung sei bezahlt. Dies würde ohnedies bekannt werden. (!) Wesentlich erscheine ihm, daß der Mäzen sich für ein gutes Werk einsetze, wenn sich auch über den Erfolg schwer vorher urteilen lasse. Handle es sich um gute Werke, so könne man sich nur freuen, wenn ein Mäzen sich dafür einsetze. Er vollbringe ein „gutes Werk".

Und nun seien die Akten geschlossen. In aller Klarheit geht aus den Sachverständigenaussagen hervor, daß ein Vorgehen, wie es in Nürnberg hinsichtlich der Leo Kählerschen Oper zur Anwendung kam, weder zu verwerfen noch zu tadeln sei, im Gegenteil sogar als etwas Lobenswertes angesehen werden könne. Und das ist das Wichtige und zugleich Denkwürdige an dieser Verhandlung: Eine Praktik, die ohne Zweifel öfter, aber denn doch nur im Dunkel ausgeübt wurde, braucht nunmehr das helle Tageslicht nicht mehr zu scheuen, ja, die betreffenden „Praktiker" dürfen sich gegebenenfalls sogar im Triumphe zeigen und als Kunstförderer, als Mäzene, preisen lassen. Um all das und zwar auch in seinen Konsequenzen voll und ganz zu verstehen, müssen wir der eigentlichen Frage nunmehr unsere besondere Aufmerksamkeit schenken.

Wo liegt das Hauptgewicht? Beim finanzierenden Komponisten oder bei der behördlichen Theaterverwaltung? Unweigerlich bei der letzteren, auf die es schließlich ganz allein ankommt, ob das Kählersche Verfahren in irgendeiner Form überhaupt möglich ist oder nicht. Wir sagen, es ist unmöglich, sobald eine derartige Theaterleitung ihren behördlichen Charakter absolut, d. h. mit gewissermaßen theoretischer Reinheit, verträte. Denn einer solchen läge auch nur der Gedanke, sich als „Behörde" durch Privatmittel irgendwie in ihren Entschließungen beeinflussen zu lassen, denkbar fern, wie sie auch jeden derartigen Versuch als Bestechungsmittel brandmarken würde. Dem Prinzip nach wäre bei diesem absoluten Standpunkte auch gar kein Unterschied, ob jemand eine Theater- oder eine Gerichtsbehörde durch Geld für seine Zwecke gewinnen wollte.

Wiewohl nun die Praxis, wie wir bereits gesehen haben, von diesem reinen Standpunkt gelegentlich, und in gewissen Fällen mit einer gewissen Berechtigung, abweicht, offenbart er sein spezifisches Wesen doch immer wieder mit untrüglicher Sicherheit, und zwar selbst innerhalb korrumpiertester Kunstverhältnisse. Denn woher kommt es, daß über private Finanzierungen, und seien sie sogar aus gewissen künstlerischen Gründen gutzuheißen, der Öffentlichkeit gegenüber strenges Stillschweigen beobachtet wird, und zwar sowohl von seiten des finanzierenden Komponisten — der sich höchstens guten Freunden gegenüber ausspricht — als von seiten der finanzierten Theaterleitung? Ist das Verfahren etwas Erlaubtes, oder, wie es nunmehr im zukünftigen Theaterkatechismus heißen dürfte, sogar etwas Lobens- und Erstrebenswertes, ja, warum dann dieses schamhafte Verbergen, dieses Heimlichtun? Warum errötet ein Komponist und zuckt zusammen, wenn man ihm sagt: „Hättest du nicht deine gespickte Geldbörse beim Intendanten fallen gelassen, so hätten wir nie das unaussprechliche

Vergnügen gehabt, deine Oper am hiesigen Theater mit riesigem Erfolg durchfallen zu sehen." Und warum wird selbst einem abgebrühtesten städtischen Theaterdirektor ungemütlich zumute, wenn man ihn an derartige Finanzierungen erinnert, die zudem der Phantasie erlauben, ahnungsvoll weiterzuschwingen und in jener Gegend sich festzusetzen, wo das Privatportefeuille des betreffenden Direktors sich befindet? Woher rührt dies alles? Weil die innere Stimme, das „moralische Gesetz" in jedem, der da weiß, was ein behördliches Kunstinstitut ist, zur Wirksamkeit gelangt und ihm mit aller Deutlichkeit sagt, daß hier etwas nicht in Ordnung ist. Und hierüber läßt sich nun einmal nicht hinwegkommen, es sei denn, daß die behördlichen Theater ihren Charakter von Grund aus verändern. Vorläufig sind aber noch die bestehenden Verhältnisse maßgebend. Wir leben nun aber gerade in Deutschland in einer Zeit, in der die moralischen Begriffe stärkste Erschütterungen und Verwirrungen erfahren haben, woher es auch kommt, daß hinsichtlich unserer Frage jene „innere Stimme" in gar manchem verstummt zu sein scheint und es etwa einiger Zeit und Arbeit bedarf, sie wieder vernehmlich zum Sprechen zu bringen. Aber sie lebt nichtsdestoweniger, und wer sie in aller Deutlichkeit vernehmen will, reise einmal in ein Land, das durch den Krieg und seine Folgen weniger gerade auch in moralischer Beziehung gelitten hat als gerade Deutschland. In dieser Beziehung war für mich mein letzter Aufenthalt in der Schweiz recht lehrreich. Kam gelegentlich in Deutschland die Sprache auf die Angelegenheit, so konnte ich nicht zum Voraus sagen, wie sie beurteilt wird, und es dauerte etwa einige Zeit, bis man wirklich einhakte und die „innere Stimme" deutlich verspürte. In der Schweiz war dies ganz anders, a tempo griff man zu, verstand ohne weiteres, worauf es ankommt, wobei das Nürnberger Verfahren, das in der Schweiz ganz unmöglich wäre, mit schmeichelhaftesten Ausdrücken charakterisiert wurde. Ein Fall, der große Empörung hervorgerufen habe, sei übrigens auch einmal in Zürich vorgekommen. Man höre und — staune: Ein einflußreicher Privatmann habe in Mailand eine Oper von Massenet, also einem allbekannten Komponisten, gehört, die ihm so ausnehmend gefallen habe, daß er seinen Einfluß — ich weiß nicht mehr, ob auch sein Geld — daran setzte, das Werk auch im Züricher Stadttheater zur Aufführung zu bringen. Die Oper gefiel aber ganz und gar nicht, und man war nun empört darüber, daß das Theater sich Wünschen eines Privatmannes gefügt habe. Wie wird's den Dresdener Herren, wenn sie derartiges hören! Glauben sie nun, daß das Publikum das sichere Gefühl haben will, ein städtisches Theater betreibe seine künstlerischen Angelegenheiten ohne Mitwirkung von Außenstehenden? Das alles sagt nun eben mit größter Deutlichkeit, daß wir in Deutschland hinsichtlich der moralischen Reinlichkeit greulich heruntergekommen sind. Das einem immer wieder entgegentretende, scheußliche Wort: „Geld riecht nicht!" hat uns vor allem auf den Hund gebracht, und solange ein derartiges Losungswort nicht zum Schweigen verdammt ist, brauchen wir uns auch keiner Illusion hinzugeben, daß es uns gerade innerlich wieder besser gehen wird. Vorläufig sind wir allerdings genötigt, dieser bestrickenden Geldstimme zu lauschen, um sie so recht von innen heraus verstehen zu können.

Was sagt sie über unsere Frage? Daß auch hier andere Zeiten angebrochen sind, in denen es endlich jenen gefallen kann, die zwar nur ein mäßiges Kunsttalent, aber um so ergiebigere Geldadern besitzen. Sie brauchen nun nicht mehr auf der Hintertreppe zur Theaterbehörde zu gelangen, sondern stolz und selbstbewußt darf ein Mäzen zum Generalintendanten steigen und zu ihm sprechen: „Erlaube mich vorzustellen, mein Name ist Mäzen. Ich habe hier eine Oper, die, wie Sie aus beiliegenden kritischen Äußerungen von Fachleuten ersehen, eine hochbedeutende Arbeit ist und zur Aufführung dringend empfohlen wird. Junges, fabelhaftes Talent. Diese Oper möchte ich nun gerade an Ihrem Theater zur Aufführung gebracht sehen, weil Sie mir von verschiedenen Seiten empfohlen worden sind. Freilich, wird Geld kosten, viel Geld. Macht aber nichts, denn ich habe klotzig viel Geld, meine Branche wirft's ab, und vor allem bin ich Mäzen. Aber es müßte ein bißchen rasch gehen, bin kein Freund von langem Warten, hab's auch nicht nötig. Machen Sie nicht das Geschäft, so macht's ein anderer. Wir werden aber bombensicher bald ins Reine miteinander kommen, denn, wie gesagt, Geld spielt keine Rolle."

Früher hätte ein derartiger Mäzen, so er überhaupt möglich gewesen wäre, sehr bald das Theater nur von außen mehr betrachten können; heute, nach dem Dresdner Vorgang, wird er zuvorkommend auf das Intendantensofa geführt, auf dem nun, bei exquisitestem Zigarrenrauch, die horazische Ode Mäcenas atavis edite regibus in modernster Schlagerübersetzung abgewickelt wird. Und wie, hat sie nicht viel für sich, diese moderne Offenheit? Immer wieder sind wir für diese eingetreten, denn je offener man handelt, um so besser lernt man sich kennen und weiß man, wo man daran ist. Und das war denn auch das große, ganz unschätzbare Dresdner Resultat. Jeder, ob Komponist, ob Mäzen, ob Theaterdirektor oder Publikum, weiß nun, wo er daran ist. Und das sollte nicht ein außerordentlicher Gewinn sein?

Und so ist's denn: Wir stehen an einem Wendepunkt. Es erhebt sich die Frage: Soll das von

ersten Dresdner Fachleuten gutgeheißene und sogar empfohlene Kählersche Verfahren offen und frei in Kraft treten oder sollen auch weiterhin die früheren Grundsätze, mögen sie noch so oft verletzt worden sein, maßgebend bleiben? Hierum dreht sich schließlich die ganze Frage. Gerade auch für Kritiker ist die Beantwortung überaus wichtig, denn sie sollten unbedingt wissen, an welches System sie sich halten müssen, damit ihnen eventuelle Prozesse erspart bleiben. Kommt das moderne Prinzip zur Durchführung, so werden sie zu Männern wie Stuhlfeld und Kähler eine ganz andere Stellung einnehmen wie bisher, nicht gegen sie auf-, sondern für sie eintreten, wie es die Dresdner Sachverständigen taten. Sie werden auf sie als leuchtende Beispiele hinweisen, wie man es zu bewerkstelligen habe, daß Städte wie Nürnberg zu billigen Erstaufführungen mit allerersten Solokräften gelangen, und wie es Komponisten anstellen müssen, um mit ihren Erstlingen die Welt beglücken zu können. Mit der Zeit dürfte dann auch ein Vademecum für angehende Opernkomponisten zur Ausarbeitung gelangen, das ihnen die einzelnen Methoden lehrt, wie sie am sichersten zur Aufführung ihrer Opern gelangen. Freilich, Geld und nochmals Geld gehört dazu. Ohne solches oder die Fähigkeit, zahlkräftige Freunde zu gewinnen, wäre natürlich nichts zu wollen. Aber hätte nicht gerade auch dies sein außerordentlich Gutes? Wer auf diesem Gebiet nun einmal nicht exzelliert, der weiß nun zum Voraus, daß ihm die Opernlaufbahn verschlossen bleiben wird, und hätte er das Talent eines Mozart. Wieviel Zeit und viele grausame Enttäuschungen werden ihm dadurch erspart! Kurz, das System Kähler-Reucker hat seine außerordentlich positiven Seiten, ganz besonders hinsichtlich seiner Offenheit, die allerdings auch auf das Publikum, das unbedingt zum Mitwisser zu machen ist, ausgedehnt werden muß. Das Premièrenpublikum seufzt nun nicht mehr: „Welch' sträflich langweilige Musik!", sondern flüstert neidisch-bewundernd: „Wie reich muß doch dieser Komponist sein!"

So gehen wir denn mit diesem System in des Wortes schönster Bedeutung reichen, glanzvollen Zeiten entgegen. Hindert nun irgend etwas, ihnen mit sichersten Schritten, klarsten und sonnigsten Auges entgegenzuschreiten, da das System ja bereits die gerichtliche Bestätigung gefunden hat.

Oder sollte doch einmal, vor undenklichen Zeiten, ein Mann in Deutschland gelebt haben, der von einem bestirnten Himmel über dem Menschen und dem moralischen Gesetz im Menschen gesprochen hat?
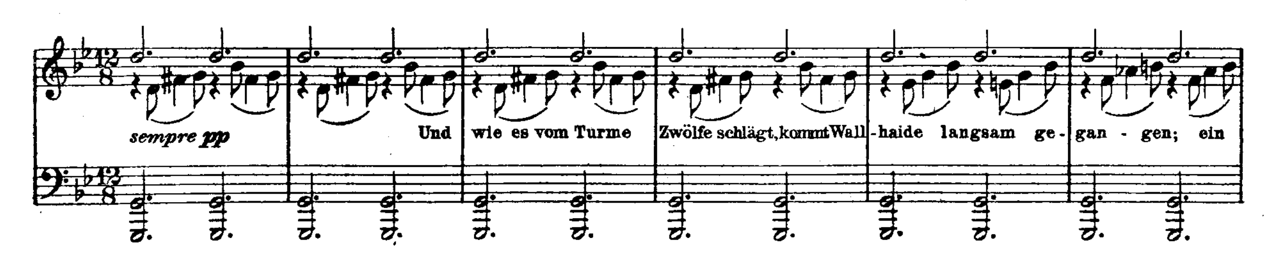
Die Glocke in Loewes Werken

Von Dr. Leopold Hirschberg / Berlin

(Schluß)

II. Spezieller Teil.

Mit größter Genauigkeit und Sorgfalt geht Loewe zu Werke, wenn es darauf ankommt, eine bestimmte Zahl von Glockenschlägen zum Ausdruck zu bringen. In Balladen ist bekanntermaßen die Mitternachtsstunde mit all ihrem Grausen und Schrecken, die der Volksglauben mit ihr verknüpft, ganz besonders beliebt; und nicht weniger wie fünfmal (in Nr. 1, 2, 5, 8, 10), dreimal bei Goethe, zweimal bei Körner, ist unser Meister vor diese Aufgabe gestellt. Es ist nun äußerst lehrreich, die Verschiedenheiten und Abstufungen selbst in diesen scheinbar doch fest vorgeschriebnen Fällen zu studieren. Am typischsten und einfachsten liegt die Sache in Nr. 2:
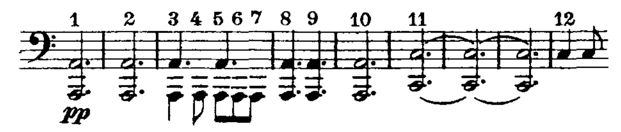


Genau 12 maliges Anschlagen der Tonika im Baß, der Dominante im Diskant, dazwischen das grausige Wehen der Nachtluft. Nur auf diese 6 Takte ist die Schilderung beschränkt; nur während dieser hält auch das Pianissimo an. Im 7. Takte bereits Crescendo und bedeutsame Veränderung: vierstimmiger Satz an Stelle des bisher dreistimmigen, Fortfall der Kontra-Oktave, Achtelgänge in den Mittelstimmen, Aufhören der „Glocken"-Quinten.
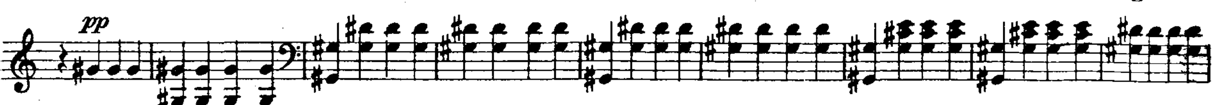
Anders verhält es sich bei Nr. 1. Hier ist das Ungewisse der Stundenbestimmung in den Worten:

> Und als es kam um Mitternacht,
> Treuröschen noch traurig im Bette wacht

durch folgende Version erreicht:



Wir haben hier und ebenso in Nr. 10 das Schlagen mehrerer Glocken anzunehmen, was besonders in letzterer Ballade durch die Situation gerechtfertigt wird. Der Schatzgräber begibt sich zu seinem nächtlichen Werke außerhalb der Stadt, die natürlich über mehrere Kirchen verfügt, deren Glockengang verschieden, bald hoch, bald tief klingen. Und da bekanntlich Karl V. in seinen Mußestunden im Kloster St. Just erwiesen hat, daß es nicht möglich ist, selbst nur zwei Uhren zum gleichzeitigen Schlagen zu bringen, so läßt Loewe hier ein solches Durcheinander ganz genial hervortreten:



Ein kleines, vorwitzig-helles Glöcklein beginnt, ein tiefergestimmtes fällt beim vierten Schlage des ersten ein, eine brummende, langsam tönende Glocke folgt, die Quinten fehlen nicht usw. Die Glockenepisode findet ihr Ende mit der nächsten Verszeile:

Und da galt kein Vorbereiten.

In Nr. 5, einem wahren Balladen-Riesen, sieht Loewe ebenfalls von einem genau mechanischen Zählen, wie er es in Nr. 2, einem ganz frühen Jugendwerk, noch für unbedingt nötig erachtete, ab. In Nr. 2, das noch vor op. 1, Nr. 1 (1818), im Jahre 1817, entstand, steht er eben noch ganz auf den Schultern Zumsteegs; in Nr. 5 ist er der ausgereifte Künstler. So sind denn die Worte:
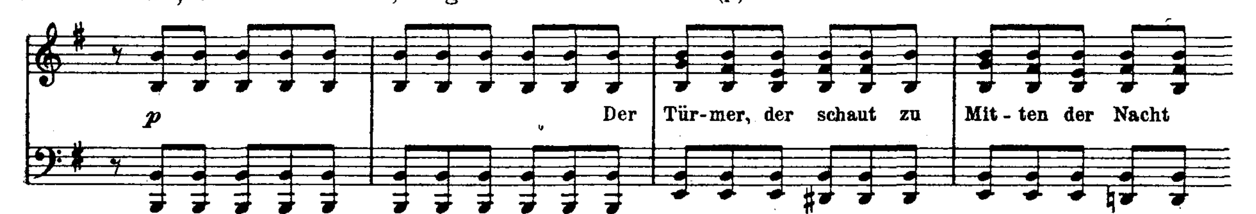
Eben schlug die dumpfe Geisterstunde,
Und nun schien es ihr erst wohl zu sein

schon lange vorher durch dumpfe:



vorbereitet. Diese tief dröhnenden Schläge geben dem ganzen Satze das eigentümlichste Gepräge, wie dieser überhaupt durch eine seiner Zeit (1830) weit vorauseilende Harmonik vernehmlich auf Richard Wagner hinweist. — Oder sollte Loewe gar den seltsamen Anachronismus Goethes, in einem etwa zur Zeit Hadrians spielenden Stücke eine schlagende Uhr einzuführen (wie es Shakespeare im „Julius Caesar" tut), feinsinnig lächelnd berücksichtigt haben?
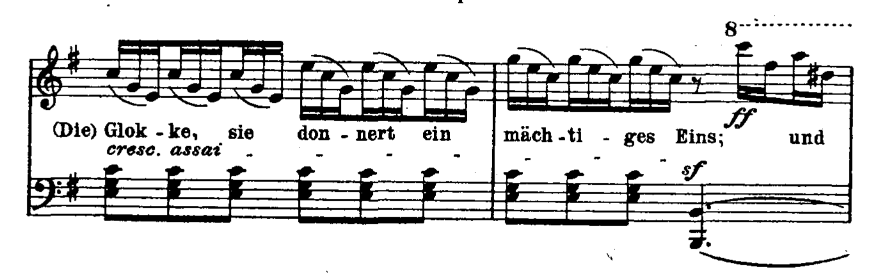
Der urgewaltige „Totentanz" (Nr. 8) spielt sich, nach der deutlichen Angabe Goethes, in der Zeit von 12—1 Uhr Nachts ab. Ganz ähnlich, wie in Nr. 16, beginnt nun Loewe die ominöse Geisterstunde („zu Mitten der Nacht") durch ein eigentümliches Summen verschiedener ferner Stadtglocken, die ihren Schall, mehr oder minder deutlich, bis zum Kirchhof dringen lassen, mit zäh festgehaltner Dominante (p) durch eine Reihe von Takten einzuläuten:
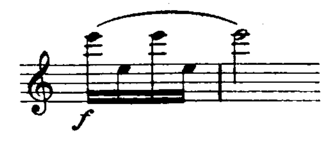


Wieder auch geht der Gesang mit der Mittelstimme des Diskants, wieder zeigen sich auch im Baß die bekannten Quinten. Das Geläute verstummt völlig schon nach der ersten Hälfte der ersten Strophe, und der ganze übrige Teil der Ballade beschäftigt sich lediglich mit der unbeschreiblich genialen Schilderung des Tanzes und des kletternden Gerippes. Erst in der vorletzten Zeile des Gedichtes heißt es:

Die Glocke, sie donnert ein mächtiges Eins.
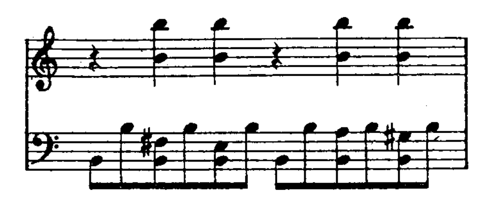
Wohlgemerkt: Die Glocke, nur eine, die des Turmes, in dem der Türmer sitzt. Und wie ein Donnerschlag bricht in die lebhafte Bewegung der Diskantbegleitung (das „Häkeln"!) die Quinte plötzlich im Baß herein:
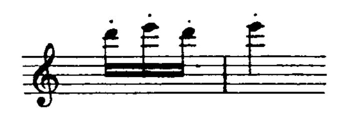


Auch besondere Glockenarten sind bei Loewe vertreten. So das „Sanctusglöcklein im hellen Silberton" (Nr. 11), mitten in rauschende Orgelpracht dreimal stark hereinrufend:



in andrer Form, mit andern Glocken im Bunde, in Nr. 16:



Das Glöcklein des Meßners in Nr. 14:

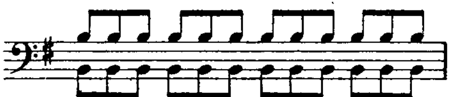


viermal in der Strophe:

> Ein Glöcklein hört er erklingen fern,
> Ein Priester war's mit dem Leib des Herrn;
> Voran kam der Meßner geschritten

erklingend, wirkt durch das Plötzliche seines Eintritts ungemein plastisch.
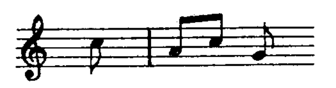
Einem der kühnsten und genialsten Werke nicht nur Loewes, sondern der Gesamtliteratur (Nr. 15) kommt in unsrer Besprechung eine Sonderstellung zu. Die ganze Ballade nämlich baut sich auf der in den Mittelstimmen angeschlagnen Dominante:
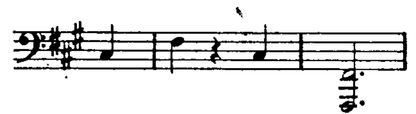


auf, die mit beispielloser Hartnäckigkeit während der 51 $^{12}/_{8}$ Takte fast ununterbrochen anhält und das dumpfe Läuten der Klosterglocke von St. Just malt. Die Harmonien, die der Meister über diesem Orgelpunkte aufbaut, sind von unbeschreiblicher Gewalt und überwältigender Überzeugungskraft, und lassen ein vielbewundertes Werk wie „Ein Ton" von Peter Cornelius völlig verblassen; selbst Schubert in seinem „Wegweiser" kommt hier Loewe nicht annähernd gleich. Die Trostlosigkeit des weltabgelegenen Zufluchtsorts, die jede Lebensfreude ertötende Askese der Klosterbewohner, die Monotonie endloser, in Gebet und Buße verbrachter Tage — all das bewirkt dieses Glockenmotiv, und als ein Rembrandt der Musik tritt uns Loewe hier entgegen. — —

Noch bleiben uns fünf Werke (Nr. 4, 12, 17, 21, 23) zur Besprechung übrig, die durch ihre Überschriften sich als „Glockenwerke κατ' ἐξοχῆν" dokumentieren, während in den bisher behandelten (wenn man von Nr. 15 absieht) die Glockenklänge mehr minder beiläufig hervortraten.
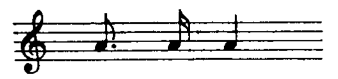
Das Motiv von Nr. 4:
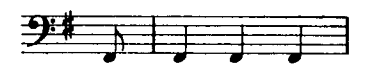


das nicht nur von der Begleitung, sondern auch von der Singstimme gebracht wird, hat zweifellos etwas Humoristisches, man könnte fast sagen Menschliches; schon durch seine Notengestaltung macht es den Eindruck des „Wackelns". Von Nr. 17 und 21, zwei verschiedenen Kompositionen des gleichen lustigen Rückertschen Textes, die erste für eine Singstimme, die zweite für Männerchor a cappella, ist namentlich die erste Fassung allgemein bekannt; sie bringt unser Quintenmotiv:



in jeder Strophe in ganz reiner Form, während die Singstimme durch:



das Ihrige zur Vervollständigung des Glockenbildes beiträgt. Nr. 21 überläßt die Malerei:
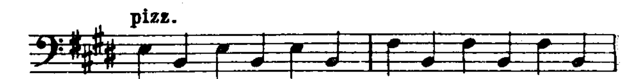


durchaus den Bässen.

Nr. 23 ist das einzige Werk, in welchem ein andres Instrument als das Klavier den Glockenton wiederzugeben hat. Das Festgedicht von Ludwig Giesebrecht ist für gemischten Chor mit Begleitung des Streichquintetts komponiert. Bei den Worten:

> Ziehet, ziehet, hebt!
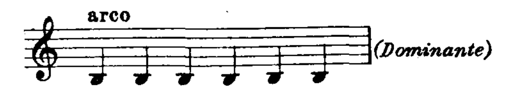
setzen die Violinen, die Bratsche und der Kontrabaß mit weichen, langgezogenen Akkorden ein, während das Cello im Pizzicato das eigentliche Glockenmotiv:



übernimmt. Wenn der Rezitator die letzten Zeilen melodramatisch beendet hat, beginnt der Chor leise:
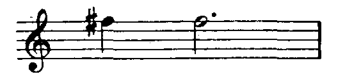
> Ferne, ferne Glockenschläge,
> Weht der Wind euch an mein Ohr?

Die Bratsche tritt aus ihrer Reserve hervor und beteiligt sich ihrerseits durch:



an der Schilderung der Glockenschläge, während die drei übrigen Instrumente mit den Singstimmen gehen. Die sinnige und leichte, vorwiegend für Schulchöre berechnete Tondichtung sollte endlich dem Drucke übergeben werden!

Um endlich die Kunst von Nr. 12 nach Gebühr zu würdigen, müßte man eigentlich das ganze Werk, so wie es der Meister geschrieben, hierher setzen und für sich selbst sprechen lassen. Jedermann kennt das Gedicht, in welchem die ärmliche Lagerstatt des sterbenden Heinrich IV. zu der prunkvollen des gleichfalls dem Tode verfallenen Heinrich V. in Gegensatz gebracht wird. Jeder der beiden Hauptteile der Ballade zerfällt nun wieder in je zwei Abteilungen, deren erste die allgemeine Schilderung der jedesmaligen Situation gibt, während die zweite von den ganz verschiedenen Glockenklängen beim Tode der beiden Kaiser erzählt. Durch Loewes Genius werden die beiden Welten miteinander verbunden zu einer Einheitlichkeit, daß, wie im Parsifal, „die Zeit zum Raume wird". In tiefster Tiefe beginnt die langverstummte Kaiserglocke in Speier zu summen, als die Augen des entthronten, rechtmäßigen Herrschers brechen; 10 Takte lang nur das Kontra-Ges in je einmaligem Anschlage. Dann aber verdoppelt sich dieser Ton, und ein Meer von Glockenharmonien, würdig der Totenfeier eines Heroen, ergießt sich aus den höheren Tonlagen. — Wer aber von Loewes Zeitgenossen hätte es gewagt, 23 Takte hindurch unaufhörlich im Diskant der Begleitung nur:



die Armesünderglocke — ertönen zu lassen?

Wiener Operette

Von Dr. Paul Nettl / Prag

Die neulich erschienene Johann-Strauß-Biographie von Ernst Decsey*) verdient als ein Beitrag zur Kulturgeschichte Österreichs besondere Beachtung. Wie kein anderer war Decsey, einer der besten Kenner Wiener Lebens und von Wiens Vergangenheit, berufen, dieses „Wiener Buch" zu schreiben. Ähnlich, wie etwa Kretzschmar mit seinen Studien über die venezianische Oper im 17. Jahrhundert zur Erkenntnis altvenezianischer Kulturgeschichte beitrug, oder wie versucht wurde, aus der Geschichte der französischen Revolutionsoper allgemeine Schlüsse auf die Revolutionszeit zu ziehen, wie ferner die Offenbachsche Parodieoperette als ein getreues Spiegelbild des Pariser Lebens im zweiten Kaiserreich dargestellt wurde, so schildert Decsey die Wiener Operette von Suppé bis Lehár als Abbild der Verfallszeit der österreichischen liberalen Ära. Das leichtlebige, oberflächliche, entnationalisierte Österreichertum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sein Gegenspiel auf dem Theater in der Wiener Operette, einer Mischung verwässerter Offenbachscher und Wiener Parodistik mit alter Wiener Singspieltradition. Die musikalische Entwicklung dieser dramatischen Gattung niederer Klasse wird eigenartigerweise durch eine adäquate Künstlerpersönlichkeit von höchster musikalischer Potenz bestimmt, durch Johann Strauß. Die Verquickung einer Theatralik, die immer mehr ins Seichte, immer mehr den niederen Instinkten einer nur auf Gewinn- und Genußsucht eingestellten, barbarisch-raffinierten Gesellschaft entgegenkommt, mit dem im alpinen Bauernvolk wurzelnden süddeutschen Rundtanz, dem Walzer, macht das kulturgeschichtlich Besondere der Wiener Operette aus, deren musikalischer Werdegang aber durch die Eigenart der Straußschen Melodik bestimmt wird, die tief im Erotischen seiner Persönlichkeit wurzelt, eine Erscheinung, für die es schlechterdings keine rationalisierende Erklärung gibt. (Das Problem wird von Decsey nicht erst berührt.) Diese elementar auf das Sinnenleben wirkende Macht der Straußschen Melodik — ob sie nun auf der assoziativen Kraft gewisser einfacher melodischer Formeln beruht, die für das menschliche Triebleben deshalb eine so große Bedeutung haben, weil sie dunkle, ins Unterbewußtsein verdrängte Vorstellungen und Empfindungen mit unwiderstehlicher Kraft hervorzaubern, oder ob sie in der für das infantile Sexualleben so bedeutungsvollen Bewegungsrhythmik wurzelt oder in beiden Momenten —, diese elementar erotische Macht der Straußschen Tanzmelodien ist für die weitere Entwicklung der Wiener Operette, die die Operette Europas wurde, von ausschlaggebender Bedeutung. Die sublime, in der Künstlernatur Straußens wurzelnde und darum keusche Erotik weicht immer mehr einer bewußten und daher schamlosen Sinnlichkeit, die sich vor allem in der gemachten Verlangsamung des Walzertempos (schon bei Lehár) ausdrückt und im „Boston" ihre letzten Erfolge hatte. Dieser Tanz ist nicht mehr musikgezeugt, sondern akustische Begleitung selbstherrlicher, stilisierter, jedenfalls aber raffinierter Sexualbetätigung. Wer erinnert sich hierbei nicht des bekannten, der Fürstin Pauline Metternich zugeschriebenen Witzwortes?

Die Verwendung nationaler (ungarischer und slawischer) Thematik, die dem Verlangen des Publikums nach primitiver und daher elementarer Rhythmik — gleichfalls im niederen Triebleben begründet — entgegenkommt, führt in der „nachklassischen" Operettenzeit zu einer immer stärkeren Heranziehung exotischer und primitiver Rhythmik (drei Weltteile müssen herhalten), die das Flachste und musikalisch Gemeinste und daher Triebhafteste ist, das die europäische Musik-

*) Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart.

geschichte kennt. Gewiß, schon das musikalische Barock kannte exotische Tänze, wie den Canario oder die Moresca; aber derartige Formen erscheinen immer „stilisiert" und folgen den Gesetzen der Kunstmusik. Nicht so der „moderne" Tanz, der zuerst zugunsten einer stärkeren rhythmischen Taktbetonung die Stimmführung aufgab, sich zwar bei Joh. Strauß zum melodischen Kunstwerk erhob, um aber nachher in die Niederungen flachster, primitivster Rhythmik zu versinken. So nähert sich der „Jazz", bei dem die Melodie nur noch als ein notwendiges Übel erscheint, beträchtlich wieder den Anfängen der Musik, und wer weiß, ob man nicht die Worte Hans v. Bülows zu einer Formulierung über das Ende der Musik verwenden könnte: „Am Ende war der Rhythmus".

Es ist fraglos, daß an dieser Rückbildung des Tanzes neben den Offenbachschen Cancanrhythmen die schmeichelnden Walzerweisen Straußens Schuld tragen. Freilich wurzelt dies tief in der Psyche der modernen Gesellschaft.

Die begeisterte Einstellung Decseys zu seinem Helden macht es erklärlich, daß auch die jüngste Operette und der Lehárwalzer eine liebevolle Behandlung erfahren, und man ist füglich nicht überrascht, den Brucknerforscher und feinsinnigen Wolfbiographen ernste Worte über die „Lustige Witwe" sprechen zu hören.

Ein interessantes musikgeschichtliches Problem wäre es gewesen, den historischen Wurzeln des Wiener Walzers nachzuspüren: In ferner Vergangenheit des Barocks leuchtet ein Name, der für die Geschichte des Walzers von höchster Bedeutung ist, Joh. Heinrich Schmelzer, der Ballettkomponist Kaiser Leopolds I.

Aber nach seinen teilweise schon im „Donaustil" komponierten Tänzen, die vor kurzem in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" eine vom Verfasser besorgte Neuausgabe erfuhren, verfällt die Wiener Tanzmusik französischem Einfluß, und erst das Zeitalter Franz Schuberts kennt wieder den ins Künstlerische übertragenen stilisierten Ton der Wiener Heurigenschenken. Eine Kontinuität in der Geschichte des Wiener Walzers läßt sich daher nicht feststellen.

Hierum ist es aber auch Decsey nicht zu tun, indem er sich die Aufgabe gestellt hat, die Geschichte der „zirkumpolaren" Operette zu schreiben, ein Unternehmen, das restlos gelungen erscheint.

Den „König von Österreich" nennt Decsey in einem Kapitel Johann Strauß. Und mit Recht: Neben Franz Josef war es König Johann, der dezennienlang Österreich regierte, vielleicht aber auch, wie sein Mitregent am politischen Thron, Österreich zu Tode regiert, zu Tode getanzt hat.

Der Reichsausschuß für Chorgesang und der Fachverband der gemischten Chöre

Von Dr. Max Burkhardt

Die deutschen Chorvereine sind in großer Not! Sie werden von den Stadt- und Gemeindeverwaltungen geknebelt und gewürgt und würden gar bald zu Tode gemartert sein, wenn eben nicht die deutsche Kunst als Kind des starken, unverdorbenen und unverwüstlichen Germanengeistes sich als stärker erwiese als alle die kleinlichen, aus Furcht vor Dalles und aus bureaukratischer Kurzsichtigkeit geborenen Verordnungen und Knebelungen seitens der Magistrate.

Gehen wir geschichtlich vor und untersuchen wir zunächst einmal die Lage der Reichshauptstadt Berlin, wo die Sache ganz besonders kraß zu sein scheint!

Im Juni 1921 erließ der preußische Kultusminister eine höchst bedeutsame Verfügung, in der zum Ausdruck gebracht wurde, daß in der heutigen schweren Zeit alle Bestrebungen und Zusammenschlüsse künstlerischer und volksbildender Art sorgsamste Unterstützung verdienen; dabei wird darauf hingewiesen, daß ein großer Teil dieser Aufgaben den Chorvereinen zufällt, die sich über Deutschlands Städte und Dörfer ausbreiten und von jeher ein Hort und eine Pflegestätte des deutschen Liedes gewesen sind. Deshalb sollten — so versprach der Minister — alle Bestrebungen zur Hebung des volkstümlichen Chorwesens im Ganzen tatkräftig gefördert werden. Es sollte eine engere Verbindung zwischen Männer- und gemischten Chören herbeigeführt, es sollten Kurse für Dirigenten eingerichtet werden (was ja nun auch geschehen ist); der Haupt- und Kernpunkt des Erlasses aber gipfelte in folgenden Sätzen:

„Es ist aber auch Pflicht und Aufgabe aller anderen amtlichen Stellen und aller interessierten Kreise, den Vereinen nach ihren Kräften weitestgehende Förderung zuteil werden zu lassen. Es könnten zu Proben und Aufführungen geeignete Räume, insbesondere Schulaulen, gegebenenfalls mit Klavieren usw. zur Verfügung gestellt werden, soweit die Schulinteressen es gestatten. Derartige Leistungen erfolgen erfreulicherweise schon in verschiedenen Gemeinden unentgeltlich. Es wäre höchst erwünscht, wenn dieses Beispiel überall Nachahmung fände. Die Gemeinden könnten ferner bei der Besteuerung von Konzerten der Gesangvereine Schonung üben und Veranstaltungen von volkserzieherischem und künstlerischem Wert möglichst ganz von der Steuer befreien."

Darob große Freude in allen beteiligten Kreisen!

Indessen: Der Minister denkt und die Stadtverwaltung lenkt.

Im Herbst 1922 verfügte plötzlich der Magistrat Berlin, daß Gesangvereinen, die in Schulsälen ihre Proben abhalten, die Klaviere nicht mehr zur Verfügung gestellt werden sollten! Ja — wie mag sich wohl die betreffende Stelle, die diesen Erlaß ausgebrütet hat, den Betrieb in einem Chorverein gedacht haben? Ob sie geglaubt hat, die Chöre studieren etwa Haydn's Schöpfung vollkommen frei, ohne jede instrumentale Stütze, oder der Dirigent bediene sich beim Einstudieren vielleicht einer Gitarre oder einer Ziehharmonika? Rätselhaft, höchst rätselhaft!

Aber es war nicht zu ändern. Ich selbst machte Eingaben über Eingaben — es nützte nichts — und hätten

wir nicht von privater Seite Hilfe gefunden, so hätten die beiden Chorvereine, die ich leite, auf die Aufführung dreier großer Werke, die schon bis auf das Mieten von Sälen und Orchester, bis auf die Verpflichtung der Solisten, den Druck der Karten und Plakate — es handelte sich um die IX. Sinfonie, die Schöpfung und das deutsche Requiem — verzichten müssen!

Ich habe natürlich damals (Oktober 1922) sofort an den Minister geschrieben und erhielt am 12. Januar 1923 die Nachricht, daß zwar alle Bestrebungen, die darauf gerichtet seien, den Vereinen ihren Daseinskampf zu erleichtern, seine volle Zustimmung fänden, daß er aber lebhaft bedaure, unsere Wünsche nicht erfüllen zu können. Jedenfalls hat er unsere Beschwerde weitergehen lassen und vom Magistrat Berlin die Mitteilung erhalten, daß man uns bereits insofern begünstige, als wir für Abnutzung und Reinigung der benutzten Schulräume keine Gebühr zu zahlen hätten. Lediglich die Vergütung für die Benutzung des Instruments (das also augenscheinlich wieder freigegeben war), sowie Heizung und Beleuchtung sei zu zahlen.

Es läßt sich darüber streiten — oder man braucht vielmehr nicht darüber zu streiten, sondern es ist ganz klar — daß die Schulräume nicht wegen der Chorvereine geheizt werden, sondern wegen der vielen hundert Schüler, die am Tage diese Schulräume benutzen. Wir, die wir abends proben, nehmen mit den Resten vorlieb, die von der Heizung noch vorhanden sind.

Es läßt sich aber sehr darüber streiten, ob der Flügel von uns, die wir ihn zweimal 2 Stunden in der Woche benutzen, oder von der Schule selbst, die ihn in der Woche vielleicht 40 Stunden benutzt, mehr in Anspruch genommen und „abgenutzt" wird.

Doch sei's darum! Wir und Dutzend andere Chorvereine mußten uns eben entschließen, das Opfer zu bringen und zu zahlen. Freilich mußte auf des Jago edle Mahnung „Tu' nur Geld in deinen Beutel" ein ganz besonderer Nachdruck gelegt werden, denn wir Chorvereine werden jetzt vom Magistrat allmählich als melkende Kuh betrachtet. Die Preise steigen ins ungemessene. Wir haben beispielsweise für 5 Proben im März 1923 rund 19000 Mark (neunzehntausend Mark) bezahlen müssen!

Das ist die „erfreulicherweise" unentgeltliche Überlassung der Schulsäle, das ist das „Entgegenkommen", von dem der Herr Minister spricht.

Anderen Vereinen geht es noch schlimmer, und in anderen Städten ist es genau so.

Es ist ein förmlicher Krieg, den die Stadtgemeinden gegen die Chorvereine führen, wobei ich allerdings so gerecht sein und die gespannte Finanzlage der Städte anerkennen will, von der der Herr Minister in seinem Brief an mich spricht.

Aber nach dem Kernspruch des alten Heraklit ist „Der Krieg der Vater aller Dinge", und so hat denn auch dieser Krieg, der sich im Stillen und im Kleinen, sozusagen hinter den Kulissen abspielt, etwas Neues geschaffen; er hat einen Gedanken reifen, erstarken und zur Tat werden lassen, der vielleicht schon längst unter der Oberfläche glühte und glimmte, der aber in den ersten Monaten des Jahres 1923 erst zur hellen und hoffentlich gedeihlichen Flamme sich entfaltete: Der Gedanke der Organisation der gemischten Chöre.

Dieser Gedanke ist, wie gesagt, nicht neu. Vor dem Kriege schon hatte ihn für Berlin Musikdirektor Kufahl in die Tat umzusetzen versucht; im Mai 1920 wurde ein neuer Versuch gemacht, und zwar mit der Absicht der Einwirkung auf die rein künstlerische Gestaltung der Aufführungen; der Gewinnung neuer Mitglieder; der Stellungnahme gegenüber den Forderungen der bisher bezahlten Chorsänger (die manchmal die Kraftleistung vollbringen, an einem Tage an drei großen Aufführungen teilzunehmen!) wurden geprüft und sortiert. Damit war die Sache erledigt. Von dem „Verband der Dirigenten gemischter Chöre in Groß-Berlin" hat man seitdem nie wieder etwas gehört. Er ist sanft und selig entschlafen und möge in Frieden ruhen.

Nun aber kam eine Anregung vom Direktor der Berliner Singakademie, Prof. Georg Schumann, zur Gründung eines Fachverbandes der gemischten, Kirchen- und Frauenchöre ganz Deutschlands. Dieser Fachverband sollte ein Gegenstück sein zum deutschen Sängerbund, der ja mit seiner ungeheuren Mitgliederzahl und seiner straffen Organisation schon viel Erleichterungen und Vorteile für die einzelnen Vereine erreicht hat. Aus den großen Männerchorverbänden einerseits und dem Fachverband anderseits sollte sich dann der Reichsausschuß für Chorgesang herauskristallisieren. Der ersten Sitzung am 4. Februar 1923 wohnten ca. 50 Damen und Herren (Dirigenten und Vorstandsmitglieder Großberliner gemischter Chöre) bei; Staatssekretär Freund gab einen Überblick über die bedrängte Lage der Chorvereine und schilderte die Vorteile, die sich aus einem Zusammenschluß der gemischten, Kirchen- und Frauenchöre ergeben würden. Der Zusammenschlußgedanke wurde von allen Seiten mit großer Freude begrüßt; es wurde ein Arbeitsausschuß gegründet, der sofort in Tätigkeit trat und seinerseits wieder eine kleine Kommission wählte, die die führenden Vereine Deutschlands unter Hinweis auf die Ziele und Zwecke zum Beitritt, bzw. zur Zustimmung auffordern sollte.

Wir haben diese Aufforderungen am 22. Februar an 273 Vereine in 148 Städten Deutschlands geschickt und erhielten aus 73 Städten von 272 Vereinen mit über 26000 Mitgliedern prompte Antworten, die unseren Zusammenschluß mit größter Freude begrüßten. Dieses seltsame Zahlenverhältnis ist so zu erklären, daß in 75 Städten unsere Aufforderung zunächst einmal gar nicht beachtet, in den anderen Städten dagegen um so eifriger gearbeitet wurde. Jedenfalls war der Erfolg für den ersten Anfang schon recht bedeutend, und die Vereine, bzw. Dirigenten und Vorstände, die unsere Aufforderung bisher noch unbeachtet ließen, werden schon noch kommen, wenn sie die segensreichen Wirkungen unserer Organisation an anderen Vereinen spüren.

Jedenfalls konnten wir gerüstet mit 272 bzw. 26000 Zustimmungserklärungen zur Gründung des „Reichsausschusses für Chorgesang" erscheinen.

Er fand im Kultusministerium am 18. März statt. Staatssekretär Freund betonte die Not hinsichtlich der gewaltigen Kosten, der Lustbarkeitssteuern usw. Die Aufgabe des „Reichsausschusses" soll sein, hier zu helfen: Die Nachwuchsfrage der Chorleiter, die Klavierfrage, Verhandlungen mit den Spitzenverbänden, mit dem Reichsverkehrsministerium wegen billiger Reisen, mit den Verlegern wegen billiger Noten, mit den

städtischen Behörden wegen Erleichterung der Proben — hier überall helfend einzugreifen, das sei die Generalidee, deren Verwirklichung hoffentlich dazu beitragen werde, die wundervolle Entwicklung des Chorwesens in Deutschland nicht untergehen zu lassen.

Prof. Kestenberg sprach im Namen des Kultusministers, der den Zusammenschluß ebenfalls lebhaft begrüßt.

Rechnungsrat Schlicht wies darauf hin, was der Reichsausschuß für Leibesübungen für den Sport getan habe, wie jede Zeitung heute ihre Rubrik für Sport habe, während sie sich über Chorgesang ausschweigt. Er verlas sodann die Richtlinien, die in freier, jeden Bureaukratismus vermeidender Weise die Statuten ersetzen sollen. Prof. Schumann erhoffte vor allen Dingen von dem Zusammenwirken der Männer- und gemischten Chöre viel Gutes.

Rechtsanwalt List, der Vorsitzende des Deutschen Sängerbundes betonte die Einheitsfront, die der Reichsausschuß auf dem Gebiet der Kunst bilden solle und die Vorteile, die durch gegenseitigen Austausch von Männer- und gemischten Chören geschaffen werden können.

Auch die Vertreter des Arbeitersängerbundes, des Bundes Deutscher Lehrergesangvereine, der akademischen Gesangvereine begrüßten alle mit großer Freude die Gründung des Reichsausschusses, die nunmehr vollzogen wurde.

Es wurde gewählt je ein Vertreter der 4 großen Männerchorverbände und 4 Vertreter der Gemischten-, Kirchen- und Frauenchöre, als Vorsitzender Staatssekretär Dr. Freund.

Der Reichsausschuß sieht also nunmehr so aus:

Vorsitzender: Staatssekretär Dr. Freund.

Gemischte Chöre.	Männerchöre.
Professor Schumann	Rechtsanwalt List (Deutscher Sängerbund)
Dr. Max Burkhardt	Lehrer Brauner (Lehrergesangvereine)
Musikdir. Pfannschmidt (Kirchenchöre)	Stadtrat Meier (Arbeitergesangvereine)
Frau Schröder (Frauenchöre)	Dr. Naumann (Deutsche Sängerschaft)

Dieser neunköpfige Ausschuß wird für die Entwicklung des Chorwesens in Deutschland zu sorgen und zu arbeiten haben.

Möge diese Arbeit fruchtbringend sein!

Allgemeiner deutscher Kongreß für Kirchenmusik vom 3. bis 7. April in Berlin

Von T. Niechciol / Berlin

In dieser verwirrten Zeit ein Kongreß für Kirchenmusik, das ist gewiß ein Wagnis! Aber vorweg gesagt, es schwebte ein guter Stern über dieser Tagung, zu der aus allen Teilen unseres deutschen Vaterlandes, sogar aus dem Ruhrgebiet, Kirchenmusiker und Geistliche beider christlichen Konfessionen erschienen waren, um sich zu vielseitiger, ernster Arbeit zu vereinigen. Die Kirchenmusik, eines unserer höchsten Kulturgüter, das seine starke sittliche und pädagogische Kraft durch Jahrhunderte bewiesen hat, ist in Gefahr in unserer Zeit unterzugehen. Ein glücklicher Gedanke der protestantischen Kirchenmusiker war es, zu dieser an Motiven so reichen Tagung auch die Kollegen der katholischen Konfession einzuladen, denn die Kirchenmusik, wie überhaupt alle kirchliche Kunst, ist ein silberner Schleier, der über beide Konfessionen gebreitet ist, und dessen Fäden nach beiden Seiten hin fest verknüpft sind. „Die goldene Brücke zwischen beiden Konfessionen" nannte sie der Präsident des Oberkirchenrats. Sollen doch Bachs Orgelwerke in den Kirchen Roms erklingen, und die Werke eines Palestrina, Orlando di Lasso und anderer katholischer Meister sind allen guten protestantischen Kirchenmusikern vertraute, liebe Freunde. Der Katholik Max Reger hat die protestantische Kirchenmusik nicht unwesentlich bereichert. Bei der Eröffnung und Begrüßung, wie überhaupt bei der ganzen Tagung, waren keine Vertreter der staatlichen Behörden zu erblicken. Der Herr Musikreferent im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung war anscheinend zu stark bei einem Kursus der Dirigenten der Arbeitergesangvereine beschäftigt, der zu gleicher Zeit in einem anderen Raume der Hochschule für Musik stattfand. Gleich nach Eröffnung begann die Arbeit. Vorträge und Konzerte wechselten miteinander ab, und als Krönung des Ganzen wurden ein katholischer und ein protestantischer Gottesdienst abgehalten.

In der Erkenntnis, daß nur vollkommene Beherrschung des ganzen Stimmapparates es ermöglichen, Gedanken und Gefühle durch Sprache und Gesang wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen, hatte man den bekannten Stimmbildner Frankenberger aus Nürnberg gewonnen, der in zwölf auf die ganze Tagung verteilten Stunden seine Grundsätze entwickelte und mit den Teilnehmern Übungen veranstaltete, denen bis zum Schluß reges Interesse entgegengebracht wurde. Prof. Walter Fischer sprach für den verhinderten Prof. Straube über „Ästhetik des Orgelspiels" und Prof. Carl Thiel über „Kirchenmusik und Volkserziehung". Zwei Autoritäten auf ihrem Gebiete hielten unmittelbar folgend, sich gewissermaßen ergänzend ihre Vorträge. Prof. Joh. Wolf sprach über den „Choral und seine Pflege" und Prof. Müller aus Paderborn über den „gregorianischen Choral". Die Lebendigkeit und Geschicklichkeit, mit der Prof. Müller seinen spröden Stoff, vom Chor des Hedwigdoms wirksam unterstützt, zu behandeln verstand, erweckte in hohem Maße das Interesse aller Zuhörer. Vier Vertreter der protestantischen Geistlichkeit hielten Vorträge. Geheimrat Mahling sprach über „Liturgie und Kirchenmusik". Er wünschte, daß der Gottesdienst vom Zwange der Agende befreit würde, und den Gemeinden gestattet werde, je nach Bedarf und Möglichkeit Gottesdienste in der gegenwärtigen Form, solche ohne Liturgie und andere mit durch Chor- und

Instrumentalmusik stark erweiterter Liturgie zu halten. Die Pfarrer Voß aus Kiel und Dr. Bachmann aus Berlin und Generalsuperintendent D. Schöttler aus Magdeburg sprachen über die Themen: „Die musikalische Ausbildung des Geistlichen und Kirchenmusikers", „Die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes und Pflege des Kirchenchores" und „Pfarrer und Kirchenmusiker". Alle drei Redner waren sich darüber einig, daß die Geistlichen zu wenig Interesse und Verständnis für die Kirchenmusik besäßen, und ihre musikalische Ausbildung höchst mangelhaft sei. Die Behörden sind zu veranlassen, für gute Ausbildung Sorge zu tragen. Das Ergebnis der Ausbildung sei bei der Prüfung festzulegen und entsprechend der hohen Bedeutung der Kirchenmusik zu bewerten. Nicht das Hebraikum, sondern das Musikum müsse verlangt werden. Durch alle Vorträge zitterte die Sorge, wie sich die künftige Ausbildung der Kirchenmusiker gestalten wird, und ob sie überhaupt in genügender Zahl vorhanden sein werden. Die ganze Schwere dieser Frage kam durch den Vortrag des Landtagsabgeordneten Rektor Hermann über „Staat und Kirche" zum Bewußtsein. Nachdem der Redner das Verhältnis zwischen Staat und Kirche während des letzten Jahrhunderts beleuchtet und dargetan, daß schon aus realen Gründen die Trennung von Staat und Kirche ein Problem sei, das nur sehr schwer gelöst werden könne, kam er auf den Abbau der Lehrerseminare zu sprechen, welche bisher für die Vorbildung von mindestens drei Viertel aller Kirchenmusiker gesorgt haben. Was das Lehrerseminar der Kirche bedeutet, welch großen Anteil die Lehrer an der musikalischen Volkserziehung hatten und wieviel bedeutende deutsche Musiker im schlichten Kantorenhause ihre grundlegende musikalische Bildung empfangen haben, ist nicht allgemein bekannt. Mit dem Seminar wird ein großer Teil der Kirchenmusik und der Volksmusik zu Grabe getragen. Noch sehen wir keinen Ersatz, denn es ist kaum anzunehmen, daß der neue Schultyp, der an Stelle der Seminare treten wird, der Musik soviel Raum gewährt, als sie selbst in den letzten Jahren im Seminar noch inne hatte. Denn für die Hebung des ganz verelendeten Privatmusikunterrichts hatte der neue Staat bisher nur Worte und ein „gutes" Buch, aber keine Taten. Seminarmusiklehrer Hantscho aus Liegnitz ergänzte den Vortrag durch einen Rückblick auf die Geschichte des Musikunterrichts an den preußischen Seminaren und durch statistisches Material, welches bewies, daß sich der Mangel an Kirchenmusikern für das Land und die Kleinstadt schon in den Jahren 1927—30 stark fühlbar machen werde. Schon vor länger als zehn Jahren, als der Musikunterricht in den Seminaren durch das Vorgehen sogar theologisch vorgebildeter Seminardirektoren immer mehr abgebaut werden sollte, machten die Seminarmusiklehrer die geistlichen und weltlichen Behörden auf die Gefahr aufmerksam. Aber ihre öfteren Warnrufe fanden kein Echo. Erst in den letzten Monaten sind bessernde Ministerialerlasse erschienen. Die Kirchenmusik steht also vor einer schweren Krisis. Ob sie diese wohl überwinden wird?

Mit Wehmut schauen die Kirchenmusiker und Freunde guter Kirchenmusik zurück in die letzten Jahrhunderte, und mit wenig Hoffnung blicken sie in die dunkle Zukunft. Der Präsident des evangelischen Oberkirchenrats glaubt zwar eine bessere Zeit für die Kirchenmusik kommen zu sehen, verschweigt aber, welche Anzeichen dafür sprechen. Der Abbau der Kirchenchöre schreitet fort und über die Besoldung der Kirchenmusiker darf man aus Rücksicht auf ihren Stand in der Öffentlichkeit nicht sprechen. Ohne Geld gibt es auch keine gute Kirchenmusik. Ein stattliches Bändchen, wenn auch für die Geistlichen kein Ruhmesblatt, würde es werden, wollte man von der Zeit Johann Kuhnaus, dem Vorgänger Bachs, bis in die neueste Zeit das Verhältnis der Geistlichen zur Kirchenmusik und zum Kirchenmusiker beleuchten. Luther würde bei dieser Lektüre das Herz brechen. Die Kirchenmusik ist schon aus ihrer Heimat, der Kirche, in den Konzertsaal geflüchtet. Dort wird sie ein kümmerliches Dasein fristen, aber weiter Tausende erbauen, die in dem in der Kirche gesprochenen, oft anfechtbaren Worte Trost und volle Betätigung ihres Glaubenslebens nicht finden können.

Ohne Zweifel sind die Wünsche, den Gottesdienst musikalisch reichhaltiger zu gestalten, besonders in der Gegenwart von großer Wichtigkeit. Das zeigte sich schon bei dem protestantischen liturgischen Gottesdienste, denn die sehr große Marienkirche vermochte die vielen Besucher kaum zu fassen. Der Grundgedanke dieses Gottesdienstes: „Leben, Licht, Liebe", Worte, die auf Herders Grabstein stehen, durchdrang äußerlich und innerlich die erhebende Feier. In den von der Gemeinde kraftvoll mitgesungenen Wechselgesängen zwischen Geistlichen, Gemeinde und Chor pulsierte begeistertes Glaubensleben. Musikalisch betrachtet bildete den lichtvollsten Höhepunkt des Gottesdienstes, wie der choristischen Leistungen des Kongresses überhaupt, die Darbietung des von Prof. Franz Wagner geleiteten Kirchenchores der Gemeinde Grunewald. Der stimmungsvolle Gesang des Liturgen, Pastor Dienel und die eindrucksvolle Ansprache des Generalsuperintendenten D. Burkhard zeugten von liebevollem Versenken in die wichtige Aufgabe, die die evangelische Kirche im gegenwärtigen entscheidenden Moment hat. Unmittelbar vorauf ging dem evangelischen Gottesdienste ein katholischer im Hedwigsdom. Bei der sehr stimmungsvollen Feier sang der kleine vorzügliche Chor unter Pius Kalt in chronologischer Reihenfolge Werke der katholischen Kirchenmusik. Ein Höhepunkt der Konzertveranstaltungen wurde in dem Konzert des von Prof. Dr. Carl Thiel geleiteten und in ganz Deutschland bestbekannten Madrigalchores erwartet. Leider darf es nicht unausgesprochen bleiben, daß ein wesentlicher Teil der Musiker unter den Konzertbesuchern durch die Programmaufstellung enttäuscht wurde. Bei einer so bedeutungsvollen Veranstaltung wünscht man möglichst Musterwerke in Originalsatz und reinem a cappella-Stil in reicherer Auswahl zu hören. Sololieder volkstümlichen Charakters können sehr wohl im Chorgewande noch wirken, ohne das Stilgefühl zu verletzen; ein weiterer Aufputz mit Orgel oder Klavier oder gar Harfe und Flöte ist bei einer Musterveranstaltung abzulehnen. Selbstverständlich sang der Chor wieder prachtvoll. Glanzvoll wurde das Konzert durch die von Prof. Walter Fischer gespielte F-Dur-Toccata von Bach eingeleitet, und auch die anderen Solisten, Sidney Biden, Emil Prill und Max Saal, standen auf der gewohnten künstlerischen Höhe. Außer den schon erwähnten musikalischen Veranstaltungen fanden noch Konzerte in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und in der alten Garnisonkirche

statt. In der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche spielte mit gewohnter Meisterschaft Fritz Heitmann zwei Monumentalwerke der Orgelkunst, Bachs „Passacaglia" und Regers Choralphantasie „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Für Berlin war es interessant, den aus Herren und Knaben bestehenden und von Prof. Fritz Gamke geleiteten Frankfurter Motettenchor zu hören. Es wurde dankbar empfunden, daß der Chor das Opfer gebracht, um durch seine Frische, seinen Wohlklang und seine ausgezeichnete Schulung zu erquicken. Daß der Vortrag der äußerst schwierigen Bachschen Motette, „Jesu, meine Freude", noch Wünsche offen ließ, war vielleicht durch äußere Umstände verschuldet. Wenn man an den Zweck und die Bedeutung des ganzen Kongresses denkt, muß man den Liszt-Abend in der alten Garnisonkirche als eine Entgleisung betrachten. Liszt und der „deutsche Kongreß für Kirchenmusik"! Es war dies um so bedauerlicher, als auch in diesem Konzert vorzügliche Kräfte zur Verfügung standen, wie der von Dr. Kromolicki geleitete Michaeliskirchenchor, der Orgelvirtuose Kurt Rosenhauer, die Sopranistin Martha Dreyer-Wolff und die Harfenistin Anna Hopf-Geidel. Ein Bachabend wäre verdienstvoller gewesen, und das größte Verdienst hätten sich die Veranstalter erworben, wenn ihre Vortragsfolge nur Werke lebender Komponisten aufgewiesen hätten. Außer Carl Thiel war kein lebender Komponist in den fünf musikalischen Veranstaltungen zu Gehör gekommen. „Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun," müßte man solchen Dirigenten zurufen, die selbst Komponisten sind und wünschen, daß ihre Werke Verleger finden und aufgeführt werden. Wenn auch unter den Zeitgenossen kein überragender Komponist geistlicher Musik zu erblicken ist, so bleibt es doch Pflicht, auch die Werke kleinerer Talente zu Gehör zu bringen, denn auch im kleineren Talente spiegelt sich etwas vom Geiste seiner Zeit. Wirkliche Perlen früherer Zeitperioden ans Licht zu bringen, ist ein Verdienst; unbekannten Zeitgenossen von Wert die Wege zu ebnen und sie dadurch anzuregen, ist eine ungleich größere Tat. Von solcher Tat und solcher Pflicht war aber im ganzen Kongreß nichts zu spüren. Ohne Zweifel hätten die Kongreßteilnehmer von der Aufführung neuer Werke mehr Nutzen gehabt, als von einem Liszt-Abend, zweifelhaften Arrangements oder längst bekannter Werke. Aber abgesehen von diesem Versehen, war der ganze Kongreß eine kraftvolle, deutsche Kundgebung, eine erhebende ausdrucksvolle Feier, die durch die Teilnehmer im ganzen Vaterlande widerhallen wird.

Es bleibt nur noch der Wunsch, daß die maßgebenden Stellen erkennen, was diese Tagung bedeutet, und welches Maß von Pflichterfüllung und Opferwilligkeit noch vorhanden ist. Pflicht dieser Stellen ist es, dafür Sorge zu tragen, daß die erhaltenden und wiederaufbauenden Kräfte nicht erlahmen. Die musica sacra ist nicht nur der schönste Schmuck der protestantischen Kirche, sondern auch einer ihrer ältesten Bestandteile. Das hat Luther mit seinem tiefen Blick in aller Schärfe erkannt. Ohne diesen Bestandteil geht sie immer mehr rückwärts, mit ihm kann sie aber wieder aufblühen und nach Luthers Wunsch zur Volkskirche werden. Als tief bedauerlich bleibt noch auszusprechen, daß die Tagespresse bei dem Kampf um dieses unersetzliche Kulturgut fast völlig versagte. Um so höher ist es anzuerkennen, daß trotz dieser und anderer Hemmungen eine so ausdrucksvolle Kundgebung für die Kirchenmusik ermöglicht wurde, die sicher bei den Teilnehmern tiefe und bleibende Eindrücke hinterlassen hat. Dafür sind wir allen Mitwirkenden und besonders dem Vorstande des Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker, mit seinem Vorsitzenden, dem Organisten Arnold Dreyer, herzlichen Dank schuldig. Ohne Zweifel ist diese Tagung für manches fast verzagte Herz ein Hoffnungsstrahl gewesen, daß die Sonne den Raureif, der auf die deutsche Kirchenmusik gefallen ist, wieder besiegen wird, und eine neue Blütezeit beginnen kann.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Von Professor Alexis Hollaender

„Seit einiger Zeit habe ich die wunderliche Manier beobachtet, in welcher die verschiedenen Künste ihre technische Ausdrucksweise vertauschen. So habe ich kürzlich die Kritik einer Sinfonie gelesen, worin nur von der Wärme des Kolorits, Verteilung des Lichts, von dem tiefen Schlagschatten der Bässe, vom verschwimmenden Horizonte der begleitenden Stimmen, vom durchsichtigen Helldunkel der Mittelpartien, von den gewagten Konturen des Schlußsatzes und dergleichen die Rede war, so daß man durchaus die Rezension eines Bildes zu lesen glaubte; gleich darauf hörte ich den rhetorischen Vortrag eines Naturforschers, der den tierischen Verdauungsprozeß beschrieb, mit einer gewaltigen Sinfonie, ja mit einem Gesange der göttlichen Komödie vergleichen, während an einem anderen Tische des öffentlichen Lokals einige Maler die neue historische Komposition des berühmten Akademiedirektors besprachen und von der logischen Anordnung, der schneidenden Sprache, der dialektischen Auseinanderhaltung der begrifflichen Gegensätze, der polemischen Technik bei einem dennoch harmonischen Ausklingen der Skepsis in der bejahenden Tendenz des Gesamttons zu reden gewußt hätten, kurz, es scheint keiner Zunft mehr wohl in ihrer Haut zu sein und jede im Habitus der andern einherziehen zu wollen. Wahrscheinlich handelt es sich um das Ermitteln und Feststellen eines neuen Inhaltes für sämtliche Wissenschaften und Künste, wobei man sich beeilen muß, nicht zu kurz zu kommen." So läßt Gottfried Keller seinen Grünen Heinrich einmal im Gespräch mit Malerfreunden sich vernehmen und damit etwas aussprechen, was der Beachtung wohl wert erscheint. So förderlich für das Verstehen eines Gebietes Vergleiche mit anderen Gebieten sein können, so ist doch, wenn es nicht zu schlimmer Konfusion kommen soll, dabei mit Vorsicht zu verfahren und vor allem zu vermeiden, daß die charakteristischen Eigenschaften eines jeden Gebietes verwischt werden. Man kann mit den Worten Farbenton und Tonfarbe, Farbenakkord und ähnlichem Auge und Ohr sehr gut und glücklich in ästhetische Be-
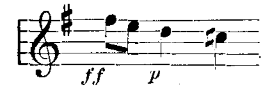
ziehung bringen. Böcklin konnte auch ein „Schweigen des Waldes" malen, es war aber eine nicht nur ästhetische, sondern eine schon logische Entgleisung, als Ludwig Spohr in seiner Sinfonie „Die Weihe der Töne' laut Programm, das ich als Knabe bei einer Aufführung in Breslau ratlos las, in der Einleitung „das starre Schweigen der Natur vor Erschaffung des ersten Tons" (nicht etwa durch eine Generalpause bei gehobenem Taktstock, sondern) durch die Klänge des Orchesters zu malen unternahm. — In den neu aufgekommenen und merkwürdig schnell beliebt gewordenen, ja beinahe schon offiziellen, ich weiß nicht von wem eigentlich erfundenen Bezeichnungen „lineare, horizontale, vertikale usw. Musik", ich kann mir nicht helfen, vermag ich auch nur eine wenig glückliche Verbindung verschiedener Sinnesgebiete zu sehen, über die sich, zumal nicht abzusehen ist, was dabei für die Kunst herauskommen soll, nicht nur ein grüner Heinrich zu verwundern Anlaß hätte. Es ist wohl aber uns Menschen und ganz besonders uns Deutschen angeboren, daß wir gern das Leichte uns schwer, das Natürliche künstlich machen und vor allem glücklich sind, wenn es uns gelingt, etwas ganz Schwieriges in eine ganz kurze Formel zu pressen. Dazu kommt bei manchem Künstler noch der Ehrgeiz, nicht „nur" als Künstler, sondern auch als ein der Wissenschaft teilhafter philosophischer Kopf gewertet zu werden, der überall mitsprechen darf, und daher auch die der angestrengten Arbeit des deutschen Sprachvereins spottende immer zunehmende Neuerfindung überflüssiger Wörter, wie Agogik, Dynamik, Organik, Musikalität, Lyrizität usw., in dem Musikunterricht jetzt auch die so ganz besonders „wissenschaftlich" klingende „Hermeneutik", mit der man Staat machen zu können glaubt. Von dem „algebraischen Charakter" der Tonsprache der Chopinschen Etüde op. 25 Nr. 2 ist in einer viel verbreiteten instruktiven Ausgabe zu lesen. Vanitas vanitatum!

* *

Es ist eine gerade bei Beethovens Eigenart überraschende, meines Wissens noch nicht besonders besprochene Tatsache, daß er, dem man so oft Formlosigkeit vorgeworfen hat, im Äußern seiner Instrumentalwerke mit einer bei seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern kaum wiederzufindenden Konsequenz die Symmetrie der einzelnen Teile von der einfachen Periode bis zum ganzen Sonaten- und Sinfoniesatz festhält; unregelmäßige Bildungen in den Längenverhältnissen von Vorder- und Nachsätzen, kleinerer und größerer Abschnitte, wie man ihnen z. B. bei Mozart und noch viel häufiger bei Haydn begegnet — dessen Sonaten daraufhin betrachtet zu werden verdienen —, sind bei Beethoven bis zu seinen letzten und innerlich feinsten und tiefsten Werken geradezu Seltenheiten, die als solche auffallen und meist nur dadurch zu erklären sind, daß der Schlußtakt eines Abschnitts im Drange der Entwicklung zum Anfangstakt eines neuen wird, oder daß synkopische Bildungen das Gleichmaß des rhythmischen Verhältnisses verändert haben; aber solche Stellen sind an den Fingern herzuzählen, und die Regelmäßigkeit des Baues ist so groß, daß man auch die ausgedehntesten Sätze mit den Zahlen 4 oder 8 ohne Rest dividieren kann. Ja, Beethovens Respekt vor der Symmetrie auch in den musikalischen Formen geht so weit, daß er sie auch bei den Schlüssen seiner Werke nicht aufgibt und etwaige von ihr verlangte und durch Töne nicht ausgefüllte Zeitabschnitte durch Pausen nach dem Schlußton ersetzt, die, wie aus seinen Sonaten zu ersehen ist, oft die Länge eines ganzen Takts einnehmen! Eine solche Rücksicht auf ein künstlerisches Prinzip, die noch dazu so gar keine praktische, hörbare Wirkung haben kann (da es für eine solche gleichgültig ist, ob nach dem Schlußton noch kürzere oder längere Pausen vorgezeichnet sind oder nicht), wird unseren Neutönern wahrscheinlich sehr lächerlich, wenn nicht idiotisch vorkommen; aus ihrer genialischen Höhe mögen sie auf ein so unkünstlerisches Rechnen (in der Art des Hirsch-Hyacinthos aus Heines Reisebildern, der nachrechnen muß, ob die Gedichte „richtig" sind) mitleidig herabsehen. Wir anderen aber erkennen und verehren in Beethovens Art die Befolgung eines kategorischen Imperativs der Kunst und finden darin einen Hauptgrund für das Gefühl der Sicherheit, ja Unumstößlichkeit, das uns gegenüber der rhapsodischen von jedem künstlerischen Verantwortlichkeitsgefühl sich frei fühlenden Art anderer und besonders der Komponisten neuesten Schlages in den Werken Beethovens wie keines Anderen erfüllt und ihnen Ewigkeitswert verleiht.
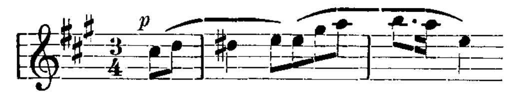
* *

Über Beethovens Vortragszeichen habe ich in der Zeitschrift im 2. Märzheft 1922 in einem Aufsatz über Vortragszeichen im allgemeinen schon einmal geschrieben und dabei gewisser, Beethoven besonders eigentümlicher, gedacht, unter denen die in einer solchen Häufigkeit von keinem anderen Komponisten gebrauchten Sforzati eine auffallende Rolle spielen. Ich schrieb damals, „ich will mit meinen Bemerkungen nicht etwa an Beethovens Vortragszeichen mäkeln, sondern nur zum Nachdenken anregen". Im Anschluß daran glaube ich, ohne mich eines Mangels an Ehrfurcht vor Beethovens Vorschriften schuldig fühlen zu müssen, doch aussprechen zu dürfen, daß ein großer, ja der größte Teil der Beethovenschen Sforzati nicht „wörtlich", sondern nur im Sinne einfacher Akzente zu verstehen und auszuführen ist, wenn es sich nicht um Schärfe der Charakteristik, sondern um Wohllaut handelt, ein Unterschied, den zu machen keinem natürlich Empfindenden schwerfallen wird, wie es solcher auch bei einem unmittelbar dem ff folgenden piano bei Stellen wie



im Largo der Sonate op. 2 Nr. 2 auf eine Vermittlung bedacht sein wird. Über Beethovens eigenen Vortrag seiner Klavierwerke wissen wir durch Zeitgenossen, besonders durch seine Schüler und Freunde Ries und Schindler manches, z. B. „daß sein Spiel von der deutlichsten, faßlichsten Deklamation war, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken herauszufinden sein dürfte, auch „daß er seine Kompositionen im allgemeinen sehr launig spielte, jedoch meist fest im Takte und nur zuweilen das Tempo trieb". Schindler berichtet: „Was ich von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahmen stets frei allen Zwanges im Zeitmaße, ein tempo rubato im eigentlichsten Sinne des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingt, ohne aber den leisesten Anklang an eine Karikatur zu haben." Derselbe berichtet ferner

über Beethovens Unzufriedenheit mit den Übertreibungen des Zeitmaßes seiner Werke und sagt dabei: „Was namentlich die Sonate pathétique unter Beethovens Händen wurde (obwohl er am reinen Spiel manches zu wünschen übrig ließ), das muß man gehört und wieder gehört haben, um sich genau orientieren zu können, daß es dasselbe schon bekannte Stück sei." Von befremdend wirkenden oder gar von zur Manier gewordenen grellen Sforzati und unvermittelten Gegensätzen im Spiele Beethovens, die den genannten sachverständigen Ohrenzeugen sicherlich hätten auffallen müssen, kein Wort. Ohne Zweifel liebte Beethoven infolge seiner ganzen Eigenart, der alles Weichliche, sentimental Verschwimmende zuwider sein mußte, die Deutlichkeit entschiedener klarer Betonungen; er hat aber auch in einer Fülle von Beispielen (ich brauche nur auf die Adagios der Sonate op. 2 Nr. 3, der Pathétique, der Cis-Moll, der D-Moll op. 31, die Sonaten op. 57, 78, 79, 106, 109, 110 und viele andere von Sforzatos ganz oder beinahe ganz freie Sätze Beethovens verschiedenster Gattung hinzuweisen) dargetan, daß von einer „Manier" in dieser Beziehung nicht die Rede sein kann. Wie schon anfangs bemerkt, braucht Beethoven seine Sforzatos, besondere Fälle ausgenommen, wo es sich ihm um eine charakteristische Betonung handelt (wie z. B. die der Gloriafuge der Hohen Messe, deren förmlich peitschende Akzente ich unerträglich finde), an Stelle der von ihm nur selten vorgezeichneten gewöhnlichen Akzente (>) und überläßt es dem Kunstgefühl des Ausführenden, jedesmal den passenden Stärkegrad zu bestimmen, der z. B. im piano des Seitensatzes des 1. Pathétiqueteils natürlich ein anderer sein wird als beim Orgelpunkt des Durchführungsteils.

Ich kann mich von meinem Thema nicht trennen, ohne einer anderen von Beethoven gebrauchten, ihm ganz eigentümlichen, man kann wohl sagen, von ihm erfundenen oder entdeckten Vortragsweise zu sprechen, die, von feinstem Reiz, ihn von einer seinen Sforzatos entgegengesetzten Seite, in der ganzen Zartheit seines Empfindens zeigt, ich meine seine zuerst so überraschende Art, Crescendos nicht in einem Forte, sondern in einem Piano endigen zu lassen, ein „Effekt", ja, aber kein gewöhnlich sinnlicher, der im Ohre endigt. Wenn ich bedenke, wie er zustandekommt, so finde ich, daß es damit geht wie mit einem Ton, der als Höhepunkt einer Gruppe zur stärksten Betonung berechtigt, auf diese verzichtet und durch solchen Verzicht eine bedeutendere innerlichere Würdigung als durch Pochen auf sein Recht erreichen kann. In der Melodie



(R. Schumann, Sonate Fis-Moll, Aria) z. B. wird kein feiner fühlender Spieler das h mit einem Akzent versehen, so berechtigt es dazu auch wäre — und wird durch ein absichtlich gesteigertes piano es zu noch gesteigerterer Wirkung bringen. Denselben Vorgang und die gleiche Wirkung beobachte ich bei der Beethovenschen Resignation von Crescendos auf den ihnen rechtlich zustehenden und von den anderen Komponisten ausnahmslos gewährten Lohn eines richtigen Forte. Daß Vortragsfeinheiten wie die besprochene bei einem Beethoven noch viel weniger als die Sforzatos zu einer „Manier" werden konnten, ist selbstverständlich. Die Ausführenden aber werden bei verständnisvollem Empfinden solcher Stellen ihrem Vortrag (bei dem vor dem Eintritt des pianos ein gewisses Zurückhalten die Wirkung noch steigern wird) einen besonderen inneren Reiz verleihen.

Zu unserer Notenbeilage
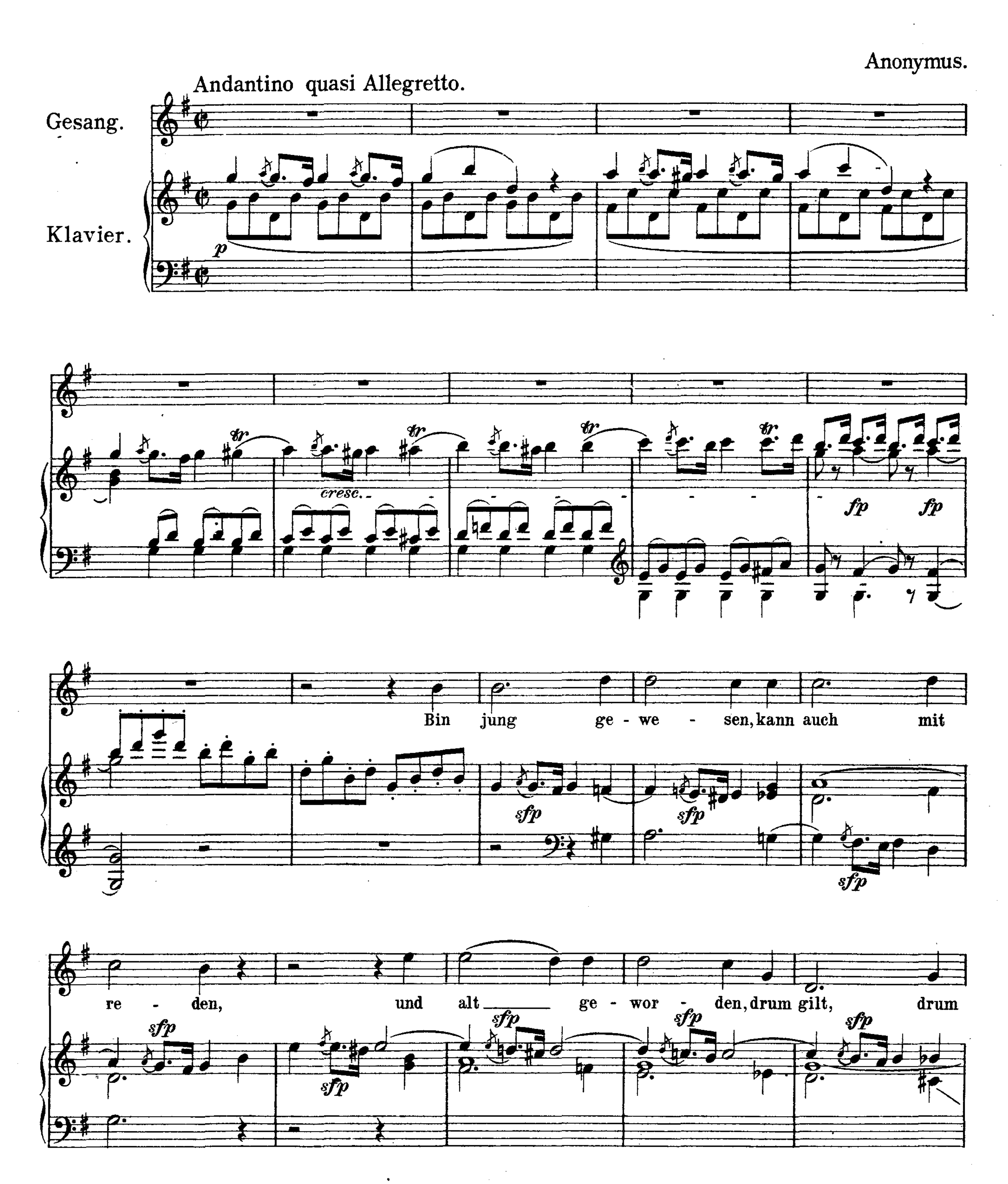
Unsere Notenbeilage will dieses Mal mit besonderen Augen betrachtet werden. Wir hatten (Innere Betrachtungen im 2. Januarheft) unsere Ausführungen über das „Lied einer Alten" von H. Wolf auch damit geschlossen, daß wir Komponisten aufforderten, ihre Antwort auf die Frage, ob sich ein derartiges Gedicht im eigentlichen Sinne komponieren lasse, gleich in ihrer Sprache, der der Töne, zu geben. Daraufhin ist uns zunächst das als 1. Beilage mitgeteilte Lied zugestellt worden, das vorerst ohne jegliche Bemerkung unsererseits veröffentlicht wird. Auch der Name des Komponisten wird verschwiegen. Der Zweck dieser Maßnahmen besteht darin, daß jeder sich über diese kompositorische Fassung seine eigenen Gedanken mache, um sein Urteilsvermögen zu üben. Die Sache ist denn doch die, daß es mit keinem Urteilsvermögen schlechter bestellt ist als gerade mit dem musikalischen, sonderlich, wenn die Beurteilung nur auf Grund der Noten, nicht eines bereits durchgearbeiteten Vortrags erfolgen soll. Wenn der und jener Leser seine Beurteilung der Schriftleitung übermitteln will, so soll dies uns natürlich recht sein. Ferner sandte uns ein Komponist eine Fassung des Gedichtes mit dem besonderen Ersuchen, led glich die Gesangstimmen, diese aber in unmittelbarer Gegenüberstellung zu der Wolfschen, zu veröffentlichen. Wir kamen, nachdem uns von dem Verleger der Wolfschen Lieder, C. F. Peters in Leipzig, die freundliche Erlaubnis zur Veröffentlichung der Wolfschen Vokal-Fassung gegeben war, diesem Wunsch um so lieber nach, als nun erst jetzt vielen Lesern ohne weiteres die Möglichkeit gegeben ist, sich mit jener zu beschäftigen. Einige Bedenken trugen wir, der weiteren, dahin zielenden Anregung Folge zu leisten, daß Komponisten versuchen möchten, zu der Fassung B die nötige Klavierbegleitung zu schreiben. Immerhin, wir bringen sie zur Kenntnis. Bis 1. Juni müßten Antworten jeglicher Art in unseren Händen sein, wenn sie für das 2. Juniheft Berücksichtigung finden wollen. Die Hauptsache ist jedenfalls, daß nun über den gleichen Text verschiedenes Vergleichsmaterial vorliegt und jeder sich in eine tonkünstlerische Aufgabe geistiger Art vertiefen kann.

Z. f. M.
Beilage 39.
Heft 9/10, 1923.

Rat einer Alten.
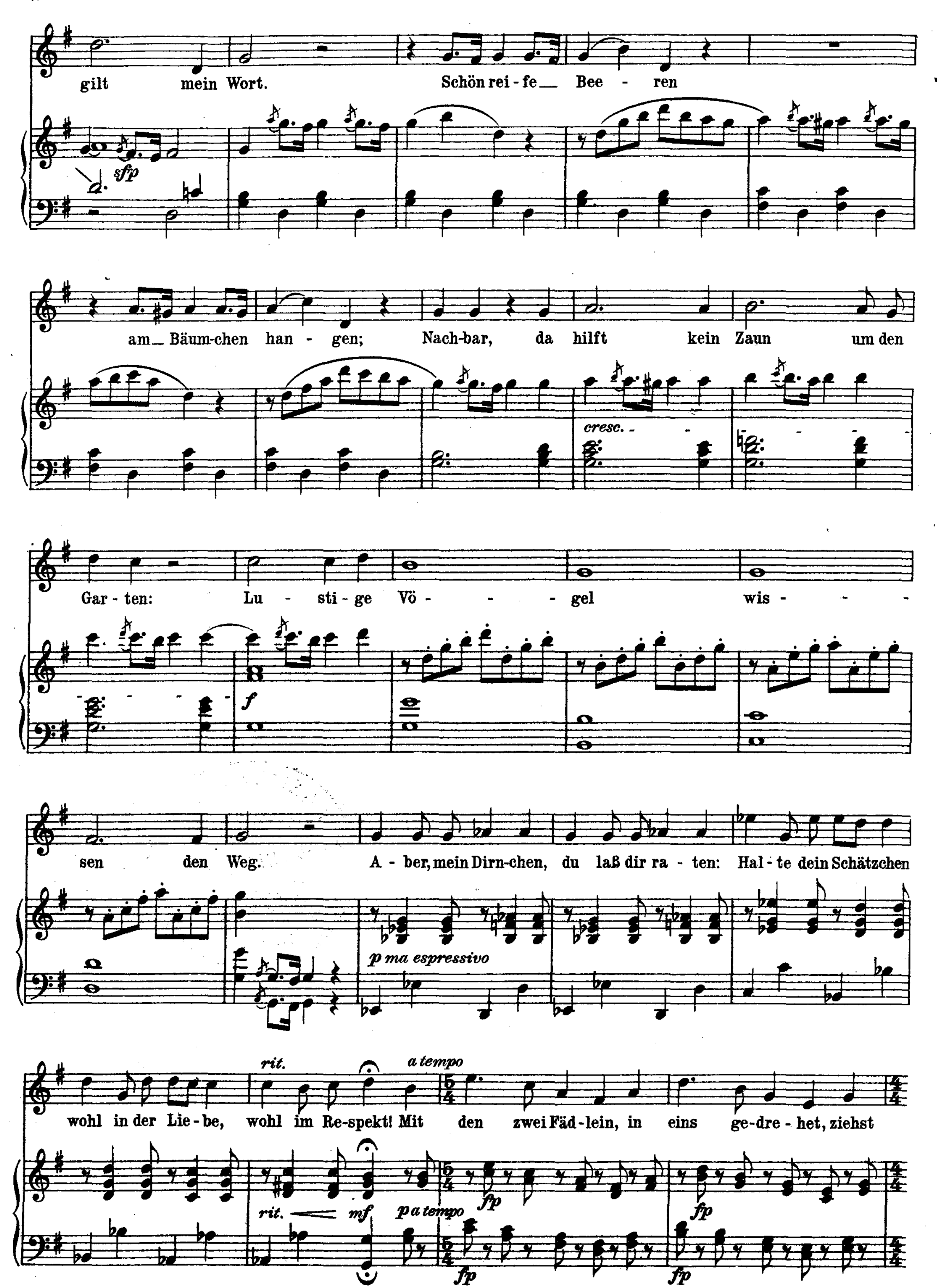
(Mörike.)
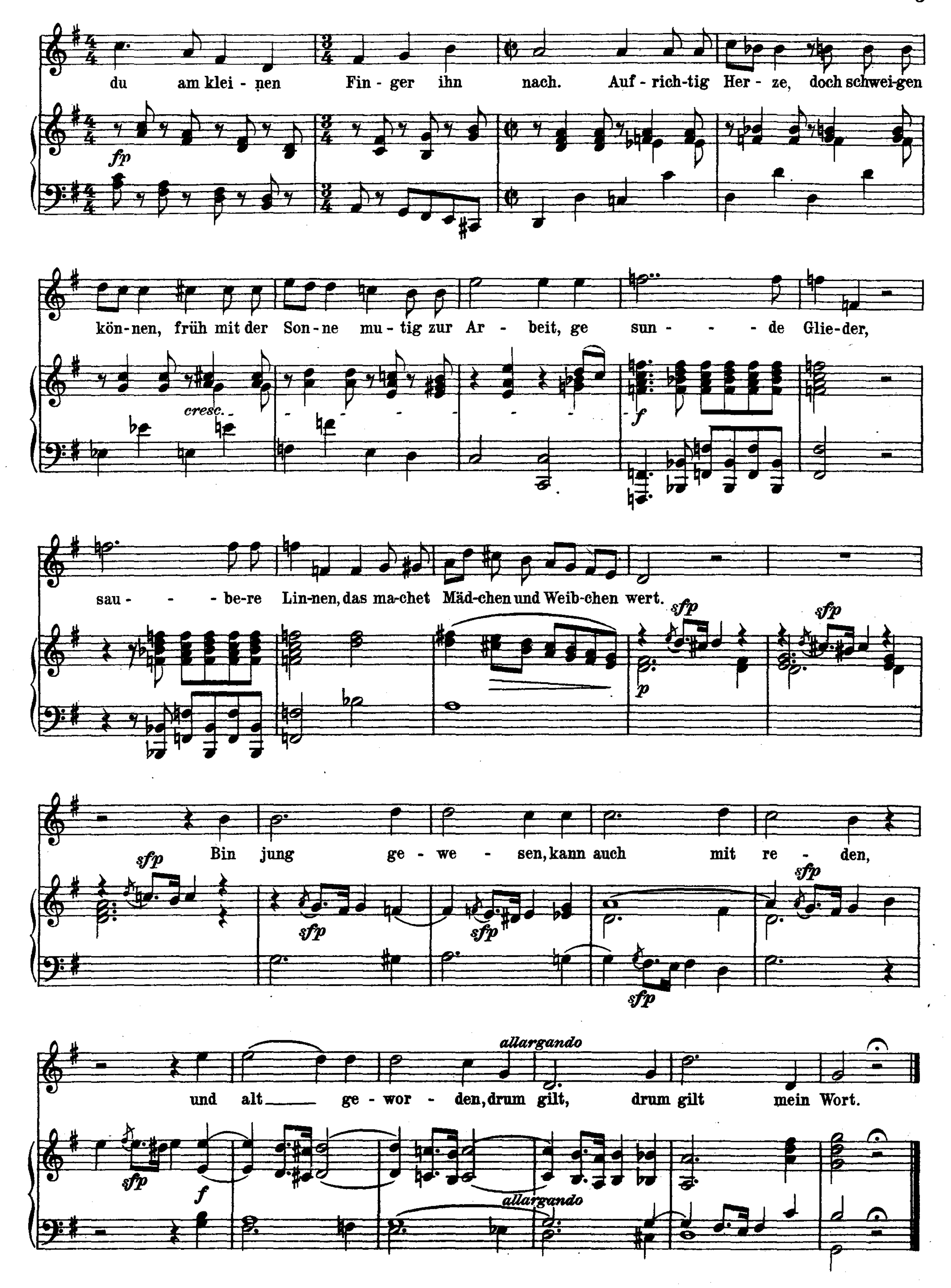
Anonymus.
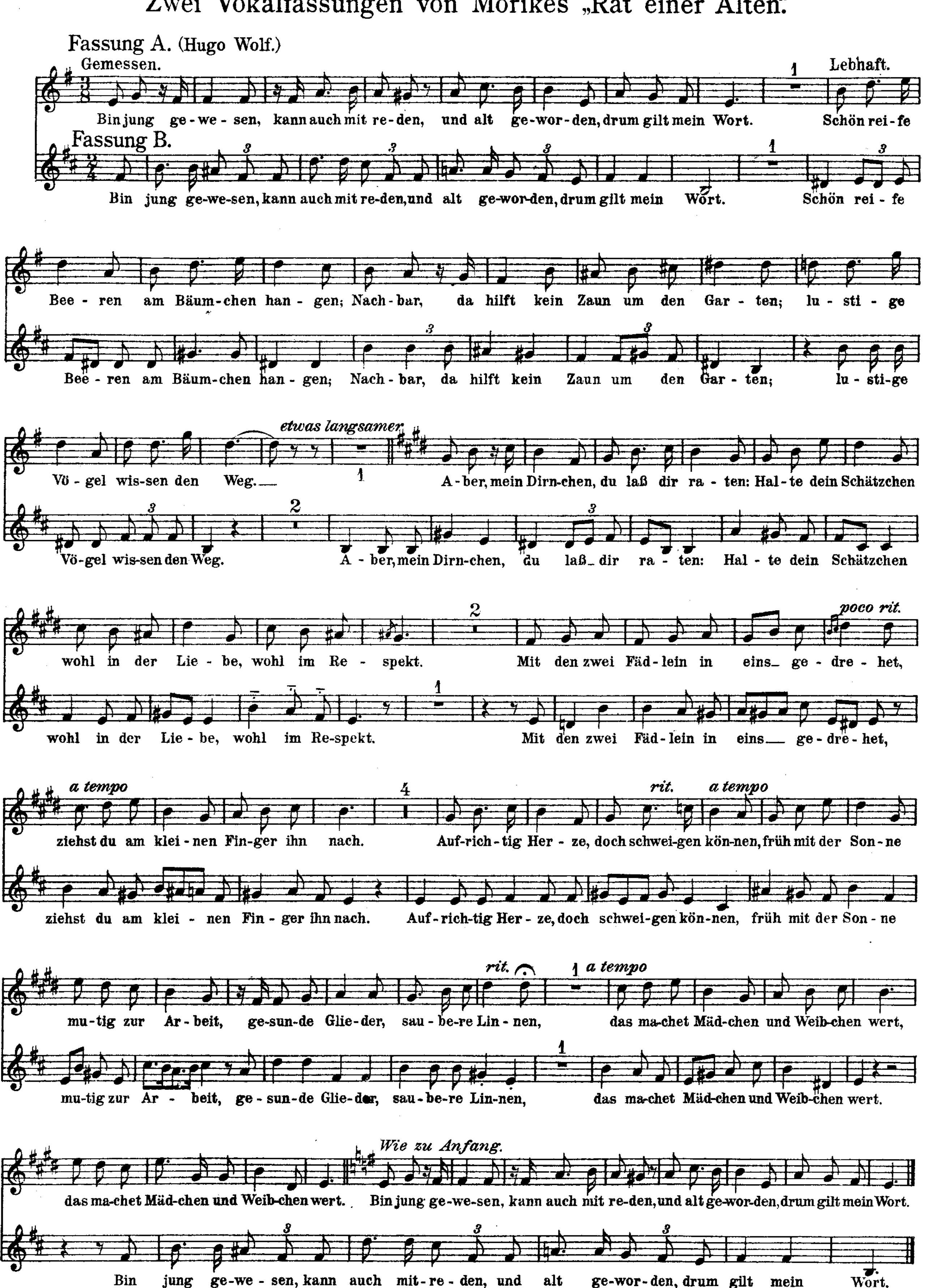


Verlag der „Zeitschrift für Musik.“
Steingräber-Verlag, Leipzig.

82446


gilt mein Wort. Schön rei-fe Bee-ren
sfp
am Bäum-chen han-gen; Nach-bar, da hilft kein Zaun um den
cresc.
Gar-ten: Lu-sti-ge Vö-gel wis-
f
sen den Weg. A-ber, mein Dirn-chen, du laß dir ra-ten: Hal-te dein Schätzchen
p ma espressivo
rit.
a tempo
wohl in der Lie-be, wohl im Re-spekt! Mit den zwei Fäd-lein, in eins ge-dre-het, ziehst
rit.
mf
p a tempo
fp


du am klei - nen Fin - ger ihn nach. Auf - rich-tig Her - ze, doch schwei-gen
fp
kön-nen, früh mit der Son - ne mu - tig zur Ar - beit, ge sun - - - de Glie-der,
cresc.
f
sau - - - be-re Lin-nen, das ma-chet Mäd-chen und Weib-chen wert.
sfp
p
Bin jung ge - we - sen, kann auch mit re - den,
sfp
und alt ge - wor - den, drum gilt, drum gilt mein Wort.
allargando
f

Zwei Vokalfassungen von Mörikes „Rat einer Alten“.



Die Vokalstimme von H. Wolf mit freundlicher Erlaubnis von C. F. Peters.

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Wenn die Katze nicht zu Hause ist, springen die Mäuse über Tisch und Bänke. Das mußte auch Georg Hartmann erfahren, als er sich mit einem Teile seines Deutschen Opernhauses in Amerika abmühte. Währenddem machten sich daheim plötzlich allerhand Elemente gegen ihn, der das Kunstinstitut seit dessen Gründung geleitet und auf eine stolze Höhe gebracht hatte, auf: Künstler, die ihm zu Dank verpflichtet waren, ein früherer Höfling und verflossener Hoftheaterintendant, den er zu seiner „rechten Hand" ausgebildet und sogar als Freund in seine Familie aufgenommen, Aktionäre und musikbolschewistische Musikkritikaster, denen die totgeborenen Kinder der Neutöner am Herzen lagen. Zur Entrüstung des Hartmann hochschätzenden Publikums und der Stadtbehörde Charlottenburgs, die ihn kurz zuvor erst durch den Amtstitel Intendant ausgezeichnet hatte! Schließlich beging man den Jungenstreich, den Intendanten, der lebenslänglich angestellt und pensionsberechtigt ist, abzusetzen, den besagten Höfling zum Generalintendanten zu „ernennen" (!!!) und dergleichen Privatpossen mehr, unbedacht, daß die Faschingszeit längst vorüber war. Vorläufig erhob die Stadtbehörde gegen derartige Albereien Einspruch. Ich werde aber auf die ernste Seite noch zu sprechen kommen müssen, da sie unseren Lesern einen tiefen Einblick in das Getriebe der großen Kunstkloake Berlin verschafft.

Die letzte Première des genannten Operninstitutes betraf die Königskinder von Humperdink, der ja zusammen mit F. E. A. Koch den sogen. künstlerischen Beirat bildete. Musikalisch gute und szenisch brillante Aufführung! Demnächst soll nun eine moderne russische Oper folgen. Von der russischen Okkupation Berlins habe ich ja schon neulich erzählt. Auch die Staatsoper ist für eine russische Oper „gewonnen" und die Volksoper gar für drei, deren eine bereits im März vom Stapel gelassen wurde. Im übrigen sieht's dort trübe aus: mit dem großartigen Ausbaue des Krollschen Hauses ist man so weit Pleite, daß ihn der Staat übernehmen mußte und seine „Staatsoper" darin spielen lassen wird, und aus dem „Theater des Westens" muß man nächstes Jahr hinaus, weil dann das klassische Drama dort einzieht. Was dann? Die große, einst mit so schmetternden Trompetenfanfaren in die Welt geblasene Sache auflösen oder sie in einem stillen Winkeltheater weiterführen, was schließlich ebenfalls einer Auflösung gleichkäme. Die Aktionäre seufzen. In der Staatsoper nun fielen Nicolais neueinstudierte Lustigen Weiber deshalb vorteilhaft auf, weil man sie mit den dort üblichen kubistischen und futuristischen Lächerlichkeiten verschont hatte. Es kam aber nicht der richtige Lustspielton auf: der gastierende Selmar Meyrowitz kapellmeisterte zuviel aus der Partitur heraus, was gar nicht darin war.

Die Osterzeit brachte auch diesmal nichts Neues. Immer dieselben Oratorien, Passionen, Messen und Requiem. Wenn da die Presse das Mozartsche betonte, weil es „lange Jahre" nicht aufgeführt wäre, so war das falsch, denn 1920 gab es noch mehrere Aufführungen. Nun hörten wir es vom Domchore unter Rüdel in der Philharmonie. Immer die hier gewohnte Erscheinung: diese mehr oder minder berühmten Dirigenten können mit ihrem ausgezeichneten Chormateriale fertig werden, aber sie versagen mit dem Orchester. Was da nicht von selbst kommt, kommt überhaupt nicht. Bei Siegfried Ochs ist das ja nun kein Wunder, aber bei Rüdel, der selber lange Jahre als Hornist in der ehemals Königlichen Kapelle saß, bleibt das kurios. Der einzige im Orchester Sattelfeste ist Georg Schumann in der Singakademie. Aber leider zog ihn der Schlendrian seines Amtes in den Strudel eines gewissen Indifferentismus. Auch Arnold Ebel, den nunmehrigen Vorsteher des Tonkünstlervereins, hat der liebe Gott im Zorne zum Orchesterdirigenten gemacht. Schlimm fing da ein Konzert mit Bachschen Kantaten an. Das Orchester war an sich stilvoll besetzt, klein und mit Cembalo. Aber hätte der Konzertmeister nicht sichtlich die Führung durch eindringlichstes Vorgeigen ergriffen, wären Gesang und Instrumente nie überein gekommen. Das war in der Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan". Es folgte der Kreuzstab, schauerlich dilettiert von einem Bassisten namens Egon Laurian. Dann die Solokantate „Jauchzet Gott", für deren Ausführung nicht nur der Sopranistin Ebel-Wilde, sondern auch dem philharmonischen Solotrompeter unbegrenztes Lob zu spenden ist. Zuletzt die „neue Oberkeet", die Bauernkantate, großartig in ihrer Wirkung auf das Publikum, trotz ihrer ellenlangen Zwiegesänge. Die Osteraufführung Ebels, Haydns Schöpfung, krankte abermals am vorhin genannten Schauerbasse und an der Orgel. Haydn hat dieses Instrument nicht in der Partitur, sondern ausgesprochen das Cembalo. So heißt es z. B. im Terzette N. 27 an einer Stelle wörtlich in der Stimme der Bässe „senza cembalo". Sonst auch in dieser Aufführung der gewohnte Eindruck: Chor gut, Orchester indifferent. Wenn alle diese Dirigenten einmal mit einer mittleren Provinzkapelle arbeiten müßten, würden sie völlig schiffbrüchig werden. Aber die Philharmoniker spielen ja nicht nur mit, sondern auch „trotz dem Dirigenten", eventuell auch ohne ihn. Sind ja stets mit allen Hunden gehetzt. Das gibt denn Routine und Selbständigkeit. Sobald aber ein Dirigent dazukommt, der geborener Musiker, temperamentvoll und fachgerecht ist, dann sprüht es göttliche Funken. So im Konzert Anton Bednářs aus Prag, wo man nur Dvořák und Smetana hörte, von letzterem neben der bekannten Moldau auch endlich einmal wieder ein anderes Stück des Vaterlandszyklus: Aus Böhmens Hain und Flur. Die zahlreichen orchesterkomponierenden Neutöner will ich übergehen. Talentlosigkeit, oder Abwegigkeit, oder Halb- und Unbildung schaffen da stets dasselbe trostlose Bild. Ebenso will ich mit der aufdringlichen Mahlerklique keinen Raum verschwenden. Doch greife ich noch aus einem Konzerte des Dirigenten Alexander Selo zwei Werke heraus, die erfreulichere Eindrücke hinterließen: eine sogen. Quartettsinfonie von Johann Stamitz (B-Dur, ca. 1745, ed. Sondheimer) und Rachmaninows Klavierkonzert in D-Moll (Op. 30). Letzteres wurde außerordentlich gut von Nicolai Orlow gespielt. Wie der alte Stamitz, so wirkte auch Corellis Schüler Geminiani, der Erfinder des berühmten, bei vielen handunbegabten Geigenbeflissenen auch berüchtigten „Griffes", tief und nachhaltig. Hjalmar von Dameck begann seinen dritten Kammermusikabend mit seinem nach Corellis Follia komponierten D-Moll-Konzerte (Op. 5, N. 12), das er mit Albert Nagel als zweitem Geiger und Hermann Hopf als Violoncellisten spielte. Die Begleitung besorgte ein Streichquintett mit Kontrabaß, die harmonische Füllung die Orgel. Die Form war die Variation, die Besetzung natürlich Concertino und Grosso. Die Continuostimme hatte der Konzertgeber selber ausgearbeitet. Der musikgeschichtlich so vortrefflich beschlagene Geiger nahm dabei einen Londoner Druck von Walsh als Vorlage, der sich in der Berliner Staatsbibliothek befindet. Dank der vorzüglichen Aufführung wirkte das alte Werk auf das Publikum ganz außerordentlich. Ebenso Mozarts nachfolgendes Oboenquartett. Dessen Schlußsatz mußte

sogar wiederholt werden, was angesichts der schwierigen und anstrengenden Bläserstimme dem Spieler derselben, Fritz Flemming von der Staatskapelle, sehr hoch anzurechnen ist. Sie gelang ihm beidemal schlechthin vollendet. Dann kam noch Schuberts Streichquintett. Auch im zweiten Konzerte des Rothschen Quartettes hörte man ein schönes altes Werk, das A-Dur-Quartett Op. 32 N. 4 von Boccherini, nur zwei Sätze — Larghetto und Menuet. Schletterer rechnet es in seinem Kataloge zu den „schwächeren" Werken des Tondichters, ich aber war von seinen Meisterformen, seinem Wohlklange und der Fülle seiner gemütstiefen Ideen (Melodien) geradezu berauscht. Von seinem Pendant, einem Mozartschen Quartette, das gleichfalls ausgezeichnet vorgetragen wurde, nicht minder. Wie man nun die Geschmacklosigkeit begehen konnte, da mitten hinein den futuristischen Qualm eines mehr denn einstündigen Quartettes von Ernest Bloch, dem jetzt in Ohio (U.S.A.) lebenden Genfer, setzen konnte, ist mir unbegreiflich. Schaurige Kakophonien und Bizarrerien ohne Maß und Gehalt, die man „Szenen aus einem Irrenhause, Abteilung für Paralytiker" überschreiben könnte! Dieses Monstrum zwischen Boccherini und Mozart, das wirkte wie ein kubistisches Riesenbild zwischen zwei kleinen Stücken von Watteau und Greuze. Im Anschluß an diese Quartettkonzerte hebe ich noch zwei ausgezeichnete junge Geiger hervor. Der eine, Henry Holst, spielte zuerst Tartini und Bach, dann Wieniawsky und Ernst. Mit des letzteren Fis-Moll-Konzert glänzte er blendend; die Oktaven, die dem Werke die Signatur geben, klangen wie ein Ton, leicht und selbstverständlich. Und ein solcher Künstler sitzt im Philharmonischen Orchester unter den zweiten Geigen! Dergleichen ist da aber nicht vereinzelt und erklärt die allem gefüge Virtuosität dieser Kapelle. Der andere Geiger heißt Max Rostal. Er dürfte in kurzer Zeit eine der Weltgrößen sein. In dem Spiele dieses vielleicht noch im Knabenalter stehenden Volltalentes wirkt die absolute Virtuosität Wunder, aber es fehlt auch nicht an eingeborenem, echten Musikantengeiste, in dem sich die ganze Psyche des jungen Genius zu kristallisieren scheint.

Kurz nach Ostern tagte ein allgemeiner Kongreß für Kirchenmusik. Mich geht nur sein Festkonzert an, das der Organist Kurt Rosenhauer gab. Nur Liszt und in allem wohlgelungen. Man hörte an Orgelmusik die Fugenphantasien über den Namen Bach und über den Choral in Meyerbeers Prophet, ferner die Variationen nach Bachs „Weinen, Klagen" und H-Moll-Messe; an Chormusik das Ave verum corpus aus den neun Kirchenchorgesängen und die Seligpreisungen aus dem Oratorium Christus; außerdem den 23. Psalm für Sopran, Harfe und Orgel. Diejenigen, die den Lisztschen Werken ein vorzeitiges Ende prophezeiten, irrten sich. Wenigstens hier in Berlin ist mehr Liszt, als er selber zu Lebzeiten zu hoffen wagte. Seine Faustsinfonie z. B. ist in diesem Winter mehrmals zu hören gewesen, und die Pianisten werden nicht müde, ganze Lisztabende zu geben. So füllte u. a. Busonis Schüler Edward Weiß zwei von seinen fünf Klavierabenden ausschließlich mit Lisztschen Kompositionen. Da war an dem einen sogar der schwache Weihnachtsbaumzyklus zu hören; an dem anderen gab es aber sämtliche drei Bände Années de Pelèringe nebst dem Appendix Venezia e Napoli. Leider spielt Weiß etwas trocken. Dagegen schwelgten wir am zweiten Klavierabende Margarethe Ansorges wieder in der ganzen Größe und Schönheit des Lisztschen Tones, als die sechs Etuden nach Paganini erklangen. Auch der Vortragsstil verriet echte Lisztsche Tradition. Dazu bei innerlichster Vertiefung in das Kunstwerk eine äußerlich ruhige Haltung der Spielerin, die den Herren Gieseking, Pembaur und Genossen als zu erreichendes, aber leider wohl nie erreichbares Muster dienen sollte. Vor- und nachher gab es zwei Beethovensche Sonaten, Op. 53 und 106 (!), in wahrhaft klassischer Linie geführt. In der sogen. Waldsteinsonate fiel auch die Emanzipation des Tempos wohltuend auf: während die meisten Spieler das wundervolle Tongedicht zum Demonstrationsobjekte ihrer Fingerfertigkeit degradieren, gewahrte man hier das Tempo, das im verflossenen Jahrhundert die einzig richtige Tradition der großen klassischen Klavierspieler bildete. Da lachte ich denn grimmig Hohn, als ich die jungen Leute in unserer Kritik von zu langsamen Tempi, gegen alle Tradition (!), orakeln hörte.

Gesanglich fielen den English Singers die Lorbeeren zu. Wieder saßen diese sechs Damen und Herren gemütlich an ihrem Tische und sangen uns ihre alten Glees und Madrigale vor. Die schwierigen Kontrapunkte dieser Musik flossen ihnen so harmlos und natürlich aus den Kehlen, als ob es sich um einfache Volkslieder, „im Freien zu singen", handelte. Hier handelt es sich aber in Wahrheit um eine jahrhundertjährige, ununterbrochene Übung, um etwas, um das unser musikberühmtes Deutschland das „unmusikalische" England beneiden muß. Der Erfolg war natürlich ebenso groß wie in der vorigen Saison. Ich rate jedem ernsten Musikfreunde, sich bei bietender Gelegenheit den unvergleichlichen Genuß dieses englischen Madrigalgesanges zu verschaffen. Eine andere Sensation hatte weniger Musik- als vielmehr Kulturinteresse. Ich hatte letzthin des ernsten Strebens der hier lebenden Japaner in der Musik gedacht. Auch ihre Berliner Kolonie ist groß, wird auf ca. 30000 Seelen geschätzt, was also eine Stadt wie Weimar oder Gotha ausmachen würde. Nun gab zum ersten Male eine Japanerin, Nobu Suzuki aus Tokio, ein Konzert, in welchem sie deutsche Lieder in deutscher Sprache sang: Schubert, H. Wolf und Reger. Ich hörte nur die Schubertschen an und war erstaunt, wie die junge Dame die deutsche Sprache beherrschte und in „Tod und das Mädchen" und „Erlkönig" das dramatische Element zum Ausdruck brachte. Die Stimme an sich hat einige schöne hohe Sopran- und ein paar wunderbare tiefe Kontraalttöne; das Dazwischenliegende ist leider in der Öffentlichkeit nicht brauchbar. Die anwesenden Japaner applaudierten vornehm und dezent, ohne, wie das z. B. bei den Russen üblich ist, das Auftreten ihrer Landsmännin zu einem wüsten Radauerfolge zu machen. Der Ertrag des Konzertes kam den Berliner Kinderhorten zugute, die gleich allen Wohlfahrtsinstituten unter der schwarzrotgoldenen Musterkultur schlimm dran sind.

Endlich noch ein Konzert der Sängerin Marie Lohring. Neulich las ich von einem Manne, der als Promovierter eigentlich sein collegium logicum verdaut haben müßte, daß die Musiker selten alt würden, ihre Kunst zehrte sie vor der Zeit auf usw. Beweis: Mozart, Schubert, Weber, Pergolese, Bellini, Donizetti, Chopin, Mendelssohn u. a., die alle früh gestorben wären. Welches Loch diese Logik hat, beweisen Haydn, Spohr, Liszt, Wagner, Auber, Viotti, Rossini, Verdi, Tartini, Gluck, Carl Reinecke, Max Bruch, Friedr. Gernsheim und viele, viele andere, die uralt bis zu ihrem letzten Atemzuge kunstfähig waren. Es beweist auch unser Mitarbeiter Alexis Holländer, dessen 83. Geburtstag man durch jenes Konzert feierte. Trotz dieses Alters bekleidet er noch sein Amt und gibt alle seine Stunden. Seine Kompositionen sind gesunde und echte Kunstwerke; in seiner Künstlerpersönlichkeit klingt noch eine bessere, größere und ehrlichere Zeit nach. Man hörte außer Liedern Violinwerke und Klavierstücke. Möge er noch lange mobil bleiben!

Neulich erzählte ich von einem Exzesse in der Philharmonie. Wie nötig es ist, daß da die Direktion ihr Saalpersonal in bessere Zucht nimmt, zeigte sich an einem neuen Vorfalle, über den sich Carl Krebs, Musikgeschichtsprofessor, Akademiesenator und Musikkritiker,

im „Tag" beschwert. Als er von einem Staatsopernkonzerte zu einem in der Philharmonie geeilt war, verwehrte ihm dort ein Cerberus den Eintritt mit der vorlauten Bemerkung, die Kritiker müßten erst recht pünktlich sein, um dem Publikum ein gutes Beispiel zu geben. Das sind die Bedienten der schwarzrotgoldenen Aera! Der Dummkopf war also so schlecht instruiert, daß er nicht einmal wußte, wie er sich den Pressevertretern gegenüber zu verhalten hat. Um uns die Bearbeitung mehrerer gleichzeitiger Konzerte zu ermöglichen, besteht nämlich nicht nur die Einrichtung der Pressezimmer bzw. in der Singakademie, wo eins fehlt, der vorzugsweisen Abfertigung in der Garderobe, sondern auch die Bestimmung des jederzeitigen Saaleinlasses. Krebs verzichtete natürlich auf Weiterungen, ging nach Hause, und den Schaden hatten die konzertierenden Künstler. Den haben sie aber auch, wenn sie, was immer mehr einreißt, unpünktlich anfangen oder im letzten Augenblicke die Programme umstellen, denn der Berliner Kritiker muß vorher disponieren und erhält deshalb auch von Wolff & Sachs vorher die Programme, was die anderen Konzertgeschäfte sehr unbedacht abgeschafft zu haben scheinen. Ein nützlicher Wink für auswärtige Konzertgeber.

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Man muß es Busch nachrühmen, daß er Leben in unseren Opernbetrieb brachte, und da nun einmal die Oper überliefertérweise in Dresden in besonderem Maße im Mittelpunkt des musikalischen Lebens steht, so wirkt dies auch zurück auf die ganze Stellung der Stadt im Reiche. Sie bedarf vor allen Dingen der Anziehungskräfte heute um so mehr, als sie der Ausgang des Krieges in ihrer Bedeutung als Handels- und Industriezentrum der Oberelbe schon dadurch schwer schädigte, daß er sie durch die Errichtung eines Staatsgebildes schwer schädigte, mit dem es noch nicht zu einer verkehrsfreundlicheren Politik kam. Es ist also, wie gesagt, freudig zu begrüßen, daß Busch als seine besondere Mission in Dresden gerade die erkannte, die Oper wieder auf ihre frühere Höhe zu bringen. Daß er sich eine in unserer Zeit doppelt schwere Aufgabe gestellt, dürfte er freilich bereits jetzt schmerzlich empfinden. Schon allein im Hinblick auf die Erneuerung des Mitgliederbestandes, der nachgerade unabweisbar wird. Denn suche man aber nur einmal die deutschen Opernbühnen ab, wird nicht überall über Mangel an Nachwuchs geklagt? Wird der Rückgang der Gesangskunst nicht immer fühlbarer? Und dazu noch der die Bildung ständiger Ensembles untergrabende Einfluß der wirtschaftlichen Verhältnisse, die Anziehungskraft der Valutaländer. Ein trüber Ausblick für die Zukunft, fürwahr. Kurz, z. B. eine Mozart-Oper zu geben, bedeutet heute ein Risiko. Man hat ja kaum noch Sänger, die Mozart singen können, und dabei darf und kann ein Opernspielplan ohne Mozart doch wieder nicht gedacht werden. Busch griff nun jetzt für Dresden auf ein Werk zurück, für das er sich bereits in Stuttgart eingesetzt hatte, auf die Gärtnerin aus Liebe. Wohl auch in der richtigen Erwägung, es sei jetzt besser eine relativ gelungene Aufführung eines so gut wie unbekannten Jugendwerkes zu bringen, als eine höchstens auch nur ebensolche, etwa des hier lange entbehrten Don Juan. Die Bearbeitung, in der man die Gärtnerin vorfand, war in den Grundzügen die von R. u. L. Berger herrührende, wie sie in dem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Klavierauszuge vorliegt, wies aber doch auch mancherlei Abweichungen von ihr auf, so schon in der Einteilung in vier statt in drei Akte, in der Aufnahme der von Mozart für seine Umarbeitung zu einem deutschen Singspiel neukomponierten Instrumentenarie u. a. m. Ein kritischer Punkt bleibt nun in der Textfassung, zu der sich im Vorwort des gedachten Klavierauszuges Dr. Ludwig Berger bekennt, daß er „eine kleine Drehung mit dem Angelpunkt der Handlung" unternimmt, indem er das lustige Paar Nardo und Serpetta zu bewußten Trägern der Handlung macht, die Raserei der beiden Liebenden, Belfiore und Sandrina, nur als einen scheinbaren Wahnsinn ausnützt und aus dem zufälligen Zusammenstoß aller Beteiligten in der Wildnis ein wohlorganisiertes Komplott macht (vgl. hierzu die Erzählung des Originals bei Abert, I. 460). Natürlich zerschnitt er damit auch den Nerv der alten Komödie und zerstörte deren parodistische Elemente, um einer allgemeinen verständlichen Handlung willen. Wie die Sache anders gemacht, wie der Verwechslungs- und Verkleidungswirrwarr der Jetztzeit nähergebracht hätte werden können? Das beste schon in allen solchen und ähnlichen Fällen wäre es, wenn der Historiker und der Theaterfachmann zu gemeinsamer Arbeit sich zusammenfänden. Dann kann man im vorliegenden Falle u. a. den Bearbeitern auch noch vorwerfen, daß sie sogar Arien auswechselten, so eine der Sandrina von der Serpetta singen ließen. Das alles tat aber letzten Endes, wie man zu sagen pflegt, der Liebe keinen Schaden bei den naiven Hörern. Das Werkchen gefiel, die warme Aufnahme bezeugte es, und es waren wirklich nicht nur die Späße, die ihm diese erwirkten, sondern vor allem doch die quellenden Triebe der Musik. Natürlich ist sie noch Zeitkunst, und jeder halbwegs Gebildete weiß, daß sie in ihrem positiven Wert nicht über der manches anderen Meisters des Musik-Rokoko steht. Aber sie ist nun einmal von — Mozart, und da und dort leuchtet doch auch schon ein Blitz seines Genies auf. Also, daß man schließlich auf den Schwingen seiner Musik sich gern wieder einmal in eine Zeit zurückversetzen ließ, in der die Kunst noch in höfischer Gunst sich sonnte und ihre oberste Aufgabe darin erblickte, das irdische Dasein zu verklären und zu verschönern. Es ist die Kunst, für die Nietzsche auf Zarathustra-Höhen schwärmte, auf denen ihm der Zauber der Lichtschauder des Südens, der Limpidezza der Luft und der wolkenlosen Heiterkeit aufgegangen war. Die kleine opera buffa wurde unter Kutzschbachs musikalischer und Staegemanns Spielleitung sehr gut gegeben, auch ganz prächtig in der Aufmachung. Mit dem Gesang freilich war es nur mäßig bestellt. Heimisch auf Mozartschem Boden fühlt sich von den Damen eigentlich nur Liesel v. Schuch (Serpetta). Angela Kolniak (Sandrina) hat eine recht hübsche Stimme, aber mit dem jetzigen Sprechgesang-Ansatz kann man keinen Mozart singen. Die anderen Damen standen mit dem Mozartgesang geradezu auf gespanntem Fuße. Von den Herren reichte leider der Vertreter des Belfiore nicht aus. Ihn hätte Max Hirzel singen sollen. Diesem aber hatte man als Tenor die Bufforolle des Podesta übertragen müssen, die er ganz vortrefflich spielte. Staegemann (Nardo) ist Stil nachzurühmen.

AUS BOCHUM

Von Max Voigt

Deutsche Regertage.

Im industriellen deutschen Westen, wo heute das Kunstleben mehr denn je an Bedeutung gewinnt und namentlich die Arbeiterschaft des Ruhrgebiets durch die bahnbrechende Pioniertätigkeit Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburgs (Bochum) eine immer innigere Fühlung mit den Werken unserer großen Komponisten bekommt, fehlen seit Jahren als musikalische Höhepunkte auch die mehrtägigen Gedächtnisfeiern nicht. Heuer wurde Max Regers Schaffen ausgiebig gewürdigt. Dieser vielversprechende Auftakt zur westfälischen Regerpflege, der durch die Gründung einer

Bochumer Ortsgruppe der deutschen Max Reger-Gesellschaft nun zielbewußt weitergebaut werden soll, stand, rein äußerlich betrachtet, durch brutale Verordnungen der Einbruchsmächte im Zeichen harter Bedrängnis.

Der Eingang des sechstägigen Festes trug das Gewand einer Morgenfeier, deren Mittelpunkt die feinsinnige Gedächtnisrede Schulz-Dornburgs über Regers Wesen und Lebenswerk bildete. Sie wurde von der für Streichorchester bearbeiteten Arie nach Bachs „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß" und dem Vortrag der H-Moll-Passacaglia für zwei Klaviere durch das Künstlerehepaar Kwast eingerahmt. Die Orchesterkonzerte brachten in vollendeter Auslegung den „Sinfonischen Prolog", die interessante, von Schulz-Dornburg stilrein vorgenommene „Sinfonietta"-Durcharbeitung (plastische Differenzierung des verdoppelten Holzbläserparts!) und die Mozartvariationen. Von ihnen hob sich die entzückende G-Dur-Serenade für Orchester um so einschmeichelnder ab. Bei dem in der Klosterkirche veranstalteten Konzert hatte Prof. Heitmann die B-A-C-H- und Wachet auf-Phantasie gewählt. Seine Interpretierungskunst brachte bei behender Spielfreude Durchsichtigkeit und quellendes Licht in das polyphone Gewebe. Der städt. Musikverein ging unter Schulz-Dornburgs Stab in den variablen Tonwundern zweier Choralkantaten (O Haupt voll Blut — O, wie selig seid —) auf und wagte am Ende mit viel Glück die Krönung der Fugatosätze durch Einbeziehung des Gemeindegesangs für den cantus firmus. Eine feine chorische Arbeit von starkem Innenleben lernte man weiterhin in den „Nonnen" kennen, deren klare Linienbeherrschung und Ausdrucksgestaltung durch die Singenden hohe Ansprüche erfüllten. Der Kammermusik Regers wurden Prof. Adolf Busch, Hermann Busch und Rudi Serkin durch die reife Darbietung der A-Dur-Suite und des E-Moll-Trios gerecht. Seltene Geschenke reichten sie außerdem in der Chaconne für Solovioline, dem B-Dur-Violinkonzert (Prof. Ad. Busch), dem F-Moll-Klavierkonzert und den Bachvariationen (Rudi Serkin) dar.

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

An dem Budapester Kgl. Ungar. Opernhause fand im abgelaufenen Monate der schon seit langem vorbereitete Wagner-Zyklus statt. Derselbe gelang glänzend, und durch den großen Erfolg angeeifert, veranstaltete die Direktion unseres Opernhauses einen zweiten Zyklus. Die Schöpfungen Wagners gelangten der Reihe nach in schönen stilvollen Vorstellungen zur Aufführung, nur hätten wir nicht gedacht, daß dem guten Anfang und der guten Fortsetzung ein so stilloser Schluß folgen würde. Für den letzten Tag des Zyklus war nämlich die Vorstellung der „Meistersinger" angesetzt gewesen.

Infolge Absagungen, Erkrankungen usw. gab's aber ein Quodlibet:. Es wurde der erste Akt der „Walküre", der zweite Akt des „Siegfried" und der zweite Teil des dritten Aktes des letztgenannten Werkes gegeben! Hat man für Derartiges Worte! Die Mitwirkenden waren indessen tüchtig, und das zahlreiche Auditorium feierte sie (in erster Linie die Damen Anna Medek und Olga Haselbeck und die Herren Burian, Unkel und Venczell) mit Begeisterung.

Das Konzertleben ist im Monat März namentlich durch einige Novitäten ungarischer Tondichter von Interesse gewesen. Der Hauptstädtische Gesangschor legte von seiner neueren, großangelegten Entwicklung in einem wohlgelungenen Konzert Zeugnis ab. Die Künstlerschar, welche sich nunmehr zu einem bedeutenden Faktor des Musiklebens unserer Hauptstadt emporgerungen, entzückte uns auch diesmal unter der temperamentvollen Leitung Victor Karvalys durch einen präzisen, schönen, farbenreichen Vortrag. Zum Vortrage gelangten alte ungarische Kirchengesänge und wertvolle Chorwerke von Demény, Geßler, Harmat, Hubny, Kucsóh, Kersch und Koeßler.

Im Stadt-Theater wurde unter der Leitung Emil Abrányis die IX. Sinfonie vorzüglich gespielt. An der Aufführung beteiligten sich: das Sinfonische Orchester, der Palästrina-Chor und die Opernhausmitglieder Wilma Tihanyi, Elma Haynal, Josef Somló und Oskar Kálmán.

Die Quartettgesellschaft Rosé riß uns an zwei Abenden durch ihren ausgeglichenen, vollendeten, von wahrem klassischen Geiste durchdrungenen Vortrag hin. Sie interpretierte die Streichquartette von Beethoven, Dvořák, Debussy und Tschaikowsky mit vollendeter Kunst und fand eine begeisterte Aufnahme.

Der amerikanische Pianist Rudolf Reuter verfügt über ausgezeichnete Eigenschaften. Seine Technik ist erstklassig, der Anschlag farbig, der Vortrag intelligent und musikalisch. Indessen große Wärme, geschweige ein stürmisches Temperament oder einen mit sich reißenden Schwung konnten wir in seinem Spiele nicht entdecken. Der zweite Klaviervirtuose, den wir in letzterer Zeit hörten, Alfred Hoehn, gehört zu den gesundesten Künstlern. Seinem Vortrage haftet nichts Krankhaftes, nichts Affektiertes, nichts Unnatürliches an. Die übertrieben sentimentalen, träumerischen, weichen Tonstücke eignen sich für ihn nicht. So erscheint unter seinen Händen manches Werk Chopins nicht in der entsprechenden Beleuchtung. Die Kompositionen von Brahms hingegen brachte er auch jetzt, wie immer, in vorzüglicher Weise zum Vortrage.

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender Musiker

Geschäftsstelle: Leipzig, Seeburgstraße 100

An Spenden gingen ferner ein:

Erlös der Aufführung des Passionsspiels „Ein Spiel vom Judas" von Wilhelm Fork. (Dichtung von Theodor Reimer. Unter Leitung des Komponisten aufgeführt von der deutschen Brüderschaft Arndt am 27. 3. 23) M. 30390.—
Sammlung des Chorvereins Hersfeld nach einer guten Aufführung des „Messias" . . M. 64000.—
Lucia Fausten, Barmen . . . . M. 5000.—
St. V. f. Aufführungsrechte . . . . M. 3157.—
Bruno Schrader, Berlin . . . . M. 2000.—
Fritz Specht, Rostock . . . . M. 1000.—
August Schneider i. A. von Gg. R., Annaberg M. 4000.—
Gesanglehrer Johann Kübel, Zschachwitz, für Prof. Dr. K. Maube . . . . M. 1000.—
Satz und Druck von 4000 Aufrufen der Robert Schumann-Stiftung als Spende der Firma Oscar Brandstetter, Buchdruckerei-Musikaliendruck-Anstalt, Leipzig . . . . . . M. 98700.—

Neuerscheinungen

Moos, Paul: Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. 2. ergänzte Auflage. Gr. 8°. 666 S. Stuttgart-Berlin-Leipzig 1922, Deutsche Verlagsanstalt.

Grunsky, Dr., Karl: Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. 4. vermehrte u. verbesserte Auflage. 8°. I. 125 S., II. 149 S. Sammlung Göschen 1923.

Milankovitch, Bogdan: Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst. Gr. 8°. 168 S. Leipzig 1923. C. F. Kahnt.

Hasse, Max: Der Dichtermusiker Peter Cornelius. II. Band. 8° 196 S. Leipzig 1923. Breitkopf & Härtel.

Meisel, Wilhelm: Der Weg zu Stimme und Gesangstechnik. Mit einer Einleitung: Die Lösung der Stimmbildungsfrage von Dr. med. F. Friedrich. 8°. 30 S. Leipzig 1922, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Seiffert, Alfred: Eine Theorie der Geige auf mechanischer Grundlage. Gr. 8°. 29 S. Sonderdruck aus Archiv für Musikwissenschaft 1922, Heft 4. Leipzig 1922. Ebenda.

Linnemann, Richard: Fr. Kistner 1823/1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musikverlages. Gr. 8°. 139 S. Leipzig 1923. Fr. Kistner.

Munter, Friedrich: Ludwig Thuille. Aus der Sammlung: Zeitgenössische Komponisten, herausgegeben von H. W. v. Waltershausen. 8°. 122 S. München 1923. Drei-Masken-Verlag.

Fábián, Ladislaus: Claude Debussy. 8°. 97 S. Ebenda.

Beck, Adolf: Die proportionale Konstruktion der Geige. Eine Abhandlung über die Proportionsgesetze, nach welchen die klassischen Geigenmodelle konstruiert sind. 8°. 19 S. Leipzig 1923. Verlag Carl Merseburger.

Besprechungen

Anzeige von Musikalien

Unter dieser Rubrik zeigen wir solche uns zugesandte Musikalien an, die eine nähere Besprechung nicht verlangen, aber empfohlen werden können. Gelegentlich orientiert eine kurze Bemerkung. Musikalien, die wir künstlerisch nicht vertreten können, finden hier also keine Aufnahme.

GESANGSMUSIK

Hirn, Carl: Kinderlieder op. 26. Berlin, Paragon-Musikverlag. (Ziemlich ansprechende, einfache, melodiöse Lieder.)

Reichardt, Johann Friedrich (1752—1814): Prinzeßchen. Aus der Sammlung: Musikalische Hauskomödien herausgegeben von Dr. Erich Fischer. Berlin, Ed. Bote & G. Bock. (Diese reizenden Werke sind gerade auch für häusliche Aufführungen sehr zu empfehlen.)

Oß, Alfred: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 10a. Berlin, Raabe & Plothow.

— Zwei Duette für 2 Violinen (ebenda). (Melodiöse, hübsch gearbeitete Musik.)

Schulz-Bünde, Adolf: Landschaft. (Ebenda.)

Daffner, Hugo: Drei Sonette aus Dantes Vita Nuova op. 63. Berlin, Paragon-Musikverlag.

Kieslich, Leo: Eine Heimat komm ich suchen, für eine Singstimme mit Klavier, op. 66 Nr. 2. Nürnberg, Meistersinger-Verlag.

— Ave! op. 66 Nr. 1 (ebenda). (Von ihnen ist „Ave" ein stimmungsvolles Lied.)

Schultz, Irmgard Georga: Von göttlichen Quellen. Acht Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavier oder Harmonium. Cuxhaven, Verlag Aug. Rauschenplat. (Teilweise ganz hübsche Lieder, das erste mit sentimentalem Einschlag, die erste Phrase von Mozart entlehnt. Am besten ist Nr. 3, Unser Führer, eine wirklich geschlossene, schlichte Melodie.

Biehle, Herbert: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Berlin, Verlag Ries & Erler. (Nicht ohne Künstelei.)

Pembaur, Karl Maria: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 25. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). (Lieder in früher modernem Stil, der mit dem Lied ebenfalls nicht viel zu tun hat.

Kühnel, Emil: Drei Lieder für Gesang und Klavier op. 20 Nr. 2—4. Zittau, Emil Olivas Buchhandlung.

Flath, Walter: Ein Becher, füllt ihn Gott mit Wein, op. 14 Nr. 1. Doppelliebe. Für Gesang am Klavier. Selbstverlag.

— Schön Hedwig. Ballade von Fr. Hebbel. Für Deklamation mit Klavier. (Ebenda.) (Flath ist unsern Lesern durch das „Volkslied" im letzten Jahrgang einigermaßen bekannt. Die „ernsten Lieder" gehören teilweise zur Kriegsliteratur, die aber ihrer melodischen Natürlichkeit wegen auch noch Interesse verdient. Besonders sei aber auf das balladenartige „Ein Becher, füllt ihn Gott" hingewiesen, ein kräftig begeisterndes Stück.)

— Aus deutscher Not. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. (Ebenda.)

Hummel, Ferdinand: Todeselegie für eine mittlere Singstimme mit Klavier (Orgel oder Harmonium) op. 143. (Ebenda.)

— Drei Gesänge nach Gedichten von Josef Kaluza für eine Singstimme und Klavier. Leipzig, P. Pabst. (Gefällige melodische Lieder, leider mit sentimentalem Einschlag.)

Burg, Bernhard (Bernhard Schnackenburg): Wilhelm Busch. Drei Gedichte, für Musik gesetzt für eine Singstimme mit Klavier. Leipzig, Gebrüder Hug & Co. (Keine üblen Versuche, der satirisch-humoristischen Poesie Buschs gerecht zu werden. Vom entsprechenden Vortrag hängt natürlich sehr viel ab.)

Smigelski, Ernst: Liebe. Lied für eine Singstimme mit Klavier. Leipzig, Verlag Wilhelm Hartung.

CHORMUSIK

Hollaender, Alexis: Weihnachtsgesang (Ev. Lukas Kap. II V. 10, 11, 14) für gemischten Chor a cappella (Orgel ad libitum) op. 70. Dessau, Evangelischer Verlag. (Schönes, sinniges Weihnachtswerk.)

Brahms, Johannes: Zigeunerlieder. Ausgabe für vierstimmigen Männerchor mit Klavier von Otto Wolf. Klavierauszug. Berlin, N. Simrock. (Die Bearbeitung wird Männerchorvereinen willkommen sein.)

KLAVIERMUSIK

Beilschmidt, Curt: Skizzen. Vier Stücke für Klavier op. 34. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag.

Kuhlau, Fr.: Rondo für Klavier über ein Thema aus „Don Juan" für den Unterricht bearbeitet von Rich. Krentzlin. (Ebenda.)

— Dasselbe über ein Thema aus „Figaro". (Ebenda.)

Krentzlin, Richard: Vier instruktive Charakterstücke für Klavier op. 67. (Ebenda.)
— Im Feenland (ein Märchen) op. 69. Für Klavier. (Ebenda.) (Empfehlenswerte, unterhaltsame Unterrichtsliteratur.)
Dvořák, Anton: Zigeunerlied, op. 55 Nr. 4. Für Klavier allein (Ed. Schütt). Frei übertragen (a) und leichtere Ausgabe (b). Berlin, N. Simrock.
Schink, Hans: Suite für Klavier zu vier Händen op. 8. Ludwigsburg, Verlag C. L. Schultheß. (Von mittlerer Schwierigkeit.)

STREICHMUSIK

Oß, Alfred: Zwei Duette für 2 Violinen für den Konzertgebrauch. Berlin, Raabe & Plothow. (Ansprechend melodische Musik.)
Einhorn, Bruno: Drei Stücke für Cello mit Klavierbegleitung. (Ebenda.)
Elman, Mischa: Transkriptionen für Violine und Klavier (A. Rubinstein: Polka). Berlin, Ed. Bote & G. Bock. (Virtuos bearbeitet.)
Mozart, W. A.: Waldhornkonzert Es-Dur (K.-V. 447) für Violoncello mit Klavier zum Konzertgebrauch bearbeitet und mit Kadenzen versehen von Joachim Stutschewsky. Leipzig, Gebr. Hug & Co. (Wird Cellisten sehr willkommen sein.)
Schumann, Robert: op. 68. Album für die Jugend für Violoncello und Klavier bearbeitet von Carl Hessel Heft I. 15 Stücke in der ersten Lage, fortschreitend geordnet. (Ebenda.)
Serzano, J.: Fantasie aus „Mohren und Christen" für Orchester. R. Valtdoci.
Händel: Sechs Sonaten für Violine und Klavier. Herausgegeben von Hugo Grüters und Adolf Busch. Berlin, Simrock. (Diese Ausgabe der sechs Händelschen Violinsonaten ist sehr willkommen, da sie in jeder Beziehung trefflich ist. H. Grüters hat ihnen eine vorzügliche Generalbaßaussetzung gegeben, die den sattelfesten Musiker überall verrät, vielleicht etwas weniger kompakt vierstimmig sein dürfte; und A. Busch hat die Violinstimme aufs sorgsamste bezeichnet, so daß sich die Ausgabe auch für den Violinunterricht des besten eignet.)
Dvořák, Anton: Neue Slawische Tänze op. 72 Nr. 1—8. Konzertbearbeitung für Violine und Klavier von Rosario Scalero. (Ebenda.) (In der Art von Joachims Bearbeitung der Brahmsschen Ungarischen Tänze gehalten.)
— Slawische Tänze Nr. 3, 6, 8, 10, 13 und 16 für Streichquartett (2 Violinen, Bratsche und Violoncello) von Paul Klengel. (Ebenda.) (Die slawischen Tänze Dvořáks müßten weit bekannter sein, als es der Fall ist. Jede gute Bearbeitung ist deshalb zu empfehlen.)
Lucerna, E.: Silvesterquartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 4. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. (Das Werk liegt nur in Stimmen vor. Die einzelnen Sätze heißen: 1. Einleitung, 2. Humpelscherz, 3. Ländlich, 4. Finale. Das Werk scheint ganz unterhaltend und gut gearbeitet zu sein, doch können wir mangels einer Partitur keine eigentliche Garantie übernehmen.)

Karl Zuschneid, Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene mit allgemeiner Musiklehre in 3 Teilen. Berlin-Lichterfelde, Verlag Chr. Friedr. Vieweg.

Ein Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene! Endlich wieder einmal eine glückliche Idee auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik! Das war mein erster Gedanke, als ich vor längerer Zeit den ersten Teil auf Veranlassung des Verfassers in die Hände bekam. Eine kurzgefaßte Klavierschule, in der „Hans" das von „Hänschen" nicht Gelernte, wenn auch nicht mit Riesenschritten, so doch mit großen Schritten in möglichst kurzer Zeit einholen soll. Also gewissermaßen ein Extrakt einer Klavierschule, ein von Energie gespannter Lehrgang, der dem späten Anfänger die Möglichkeit bietet, rascher als sonst vorwärtszukommen, eine Sammlung von Stücken, die auf das geistige Niveau der Erwachsenen vom Verfasser zugeschnitten ist. Welcher Musiklehrer würde ein solches Werk nicht mit Freude begrüßen, das möglichst rasch durch die immer etwas schwierigeren Anfangsgründe auf die lichten Höhen der Kunst führt! Eine solche Klavierschule fehlte bisher; ohne Frage! Mit hochgespannten Erwartungen — ließ doch der Name Zuschneid auf Gutes schließen! — schlug ich das Werk auf. Das Vorwort weckt große Hoffnungen, wenn man da z. B. unter anderem liest: „Ich war bemüht, in Methode und Stoffwahl die Unterweisung nach Möglichkeit anregend zu gestalten und den beschwerlichen Weg der Vorbildung — ohne Beeinträchtigung der gebotenen Gründlichkeit — abzukürzen." Ist das Vorhaben dem Autor gelungen? Ach, schon die Fußnote: „Die vornehmliche Bestimmung meines Unterrichtswerkes ‚für Erwachsene' schließt übrigens dessen Anwendbarkeit bei Unterweisung Minderjähriger nicht aus," läßt einen Reif in der Frühlingsnacht auf die keimenden Hoffnungen fallen! Die vorzügliche Anlage des Werkes, der methodische Aufbau, die ausgezeichneten Belehrungen über Rhythmik und Metrik, Phrasierung und Artikulation, die fast erschöpfenden Anweisungen über Pedalgebrauch, die interesseerweckende Einführung in die Harmonie- und Formenlehre kann und darf doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Stoffauswahl nicht durchweg die richtige ist; etwas weniger von der dargereichten musikalischen Nahrung würde für den Schüler fraglos einen Gewinn bedeuten, da die Unmenge von Etüdchen und Etüden — Czerny ist mit 42, Zuschneid sogar mit nicht weniger als 72 derartigen Stücken vertreten — wohl die Beweglichkeit der Finger fördert, aber den Geist abstumpft; denn es ist im alten guten Czerny doch eine reichliche Dosis Trockenheit vorhanden. Der Verfasser hat wohl in manchen seiner Übungsstücke bessere Kost verabfolgt als Czerny — schon daß er innerhalb einer solchen Studie die Linke mit an dem technischen Material sich beteiligen läßt, verrät den guten Pädagogen —, aber das rettende wirksame Gegengift bietet er doch nur in einigen wenigen Beispielen. Viele seiner Etüden sind zu lang ausgesponnen und sind für einen Czerny des 20. Jahrhunderts in harmonischer Hinsicht doch etwas zu farb- und darum zu reizlos. Ohne einer zu modernen harmonischen Pikanterie das Wort reden zu wollen — ich denke dabei an Heinrich Nedls Bestrebungen, der leider außer acht läßt, daß wir erst die Harmonik unserer Klassiker und Romantiker, die Farben eines Chopin, Liszt und Wagner in uns aufgenommen haben müssen, ehe wir das musikalische Paprika der Übermodernen vertragen können — wäre es doch wünschenswert, wenn einige Farben mehr auf der Palette Zuschneids wären, ganz zu schweigen davon, daß sie an melodischen Reizen und Ursprünglichkeit nicht an Stephen Heller heranreichen, der sonderbarerweise in den 3 Teilen nicht ein einziges Mal zu Worte kommt. So manche seiner Etuden aus op. 47 und seiner Präludien für Lilli op. 119, die in seltener Weise die Kürze mit der Würze verbinden, überhaupt äußerst musikalische Gebilde sind, wären doch auf der Stufe des 3. Teiles der gegebene Stoff! Die einseitige Betonung der Geläufigkeit ist dem Verfasser zum Vorwurf zu machen. Warum wird das Studium von Joh. Seb. Bach und der kaum minder fördernden kleinen Stücke von Händel so lange hinausgeschoben, daß beide Großmeister der Tonkunst mit keinem Stücke vertreten sind? Ich pflichte Hans von Bülow bei, wenn er im Vorwort zu Cramers Etüden sagt: „Bach ist nur durch Bach vorzubereiten!" Ja, für wen hat denn Bach

seine „18 Präludien für Anfänger" und seine entzückenden Menuette, Märsche, Polonäsen u. a. m. geschrieben? Derartige Sachen fördern die Durchbildung der Hände und sagen dem Geschmacke des Erwachsenen weit mehr zu als Kinderliedchen oder anspruchslose Volksweisen, wie: Du, du, liegst mir im Herzen. Das ist keine Kost für Erwachsene! Auch der erleichterte Sehnsuchtswalzer von Franz Schubert dürfte nicht in geschmack- und pietätloser Gestalt dem Spieler zugemutet werden. Das verträgt sich nicht mit dem Namen eines Karl Zuschneid! Wir haben hinreichend Originalkost, so daß wir nicht zu solchen musikalischen Denkmalsschändungen zu greifen brauchen. So gereicht auch Himmels „An Alexis" in der vorliegenden Gestalt dem Studienwerke nicht zum Ruhme. — Es bleibt also zu bedauern, daß der Wurf auch einem Karl Zuschneid nicht ganz gelungen ist, der eben daran scheiterte, daß er dem Erwachsenen viel zu wenig Sonderkost bot. Wir haben es mit einer recht guten Klavierschule für Kinder zu tun, die aber in mancher Hinsicht, z. B. den Verzierungsstudien, doch noch hinter Lebert und Stark zurückbleibt. Martin Frey

Camillo Hildebrand, Miniaturen (zwölf kleine mittelschwere Klavierstücke) op. 21. Berlin und Leipzig, Simrock.

Geschickt und glatt formierte, nachromantische Hausmusik des Deutschböhmen und Leiters des früheren Berliner Blüthner-Orchesters, typische deutsche „Kapellmeistermusik" ohne jede persönliche Note von leicht und angenehm unterhaltender Art. W. N.

Baßalbum. 16 Gesänge für tiefe Baßstimme mit Klavierbegleitung. Neu herausgegeben von Philipp Gretscher. Edition Steingräber.

Es ist ein sehr glücklicher Gedanke, dem Besitzer einer guten Baßstimme in einem Heft, das er bequem in die Tasche seines Überrockes stecken kann, seine Paradestücke zu bieten. Der Weg durch die Sammlung führte von Sarastros „Heiligen Hallen" über „Mamres Fruchtgefild" an den bekanntesten Trinkstätten vorbei bis zum „Kühlen Keller". Berufssänger wie Dilettanten haben hier das bequeme beieinander, was man in weitesten Kreisen zu hören erwartet, wenn ein mehr oder minder schwarzer Baß Proben seines Könnens gibt. G. G.

Sechshundert Choralzwischenspiele von M. G. Fischer und A. Hesse für Orgel oder Harmonium zum Gebrauch bei Gottesdiensten und Andachten zusammengestellt und bearbeitet von Wilhelm Stahl. Edition Steingräber.

Zwischenspiele zwischen den einzelnen Strophen der von der Gemeinde gesungenen Choräle sind oft recht wenig erbaulich. Man weiß nicht, soll man betrübter sein über Stümpereien ungeschickter Spieler oder über Auswüchse eitler Virtuosen, die mit phrasenreichem Schwulst sich zwischen den Strophen breit machen. Beide Unarten würden vermieden, wenn die Organisten sich die sehr praktisch nach Tonarten geordnete Zwischenspielsammlung von Stahl neben das Choralbuch legten und mit diesen ebenso schlichten wie gediegenen Sätzchen Strophe zu Strophe überleiteten. Die kleinen zweitaktigen Sätzchen können übrigens auch als ganz ausgezeichnetes Material beim 2- bis 4stimmigen Musikdiktat in allen Konservatorien und Musikschulen benutzt werden. G. G.

Ludwig Schiedermair, Mozart, sein Leben und seine Werke. München 1922, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck.

Dem großen Mozartwerk Hermann Aberts, das als Nachfolger des klassischen Mozartbuches Otto Jahns alle Quellen in sich sammelt, alles auf breiter Grundlage möglichst erschöpfend erörtert, tritt jetzt ein treffliches Mozartbuch Ludwig Schiedermairs zur Seite, das wie jenes wissenschaftlich, auf eigene Studien des Verfassers gegründet ist, aber die Fülle des Stoffes geschickt zusammendrängt, um das Lebenswerk Mozarts in ein leicht übersehbares Bild zu fassen. Wer tiefer ins Einzelne dringen will, dem hilft es mit im Anhang gegebenen Anmerkungen und Quellennachweisen weiter. Eine Reihe guter Bildbeilagen, viele Notenbeispiele sind ihm beigegeben, seine äußere Ausstattung ist gediegen und geschmackvoll. Nach alledem erscheint dieses Mozartbuch besonders für das ernster Musikpflege ergebene Haus bestimmt.

Der Versuch, Mozarts Leben und Schaffen auf dem Hintergrund des Kultur- und Musiklebens jener Zeit mit knappen Strichen zu umreißen, ist dem Verfasser in hohem Grade geglückt. (Wer freilich die dunstige Geistreichelei gewisser zeitgenössischer Musiksport- und Modefeuilletonisten schätzt, der wird in dem ruhig und sachlich gedrängt geschriebenen Buche die gewohnten Reizmittel vermissen.) Allerdings halten sich die letzten, wohl etwas eiliger geschriebenen Kapitel, besonders was die Einführung in die künstlerischen Grundfragen der Werke betrifft, nicht auf der Höhe der ersten. Es wird dann auch oft noch empfindlicher als vorher eine gewisse Einseitigkeit in Auswahl und Begrenzung der „Mozartprobleme" fühlbar, welche die hoffenswerte Wirkung dieses im übrigen so wertvollen Buches einschränken muß. Von sehr vielen andern Musikerbiographien ist freilich Ähnliches zu sagen.

Ein Beispiel. Über Süßmayrs Anteil an den Schlußsätzen des Requiem wird lediglich mitgeteilt: Süßmayr, „ein Musiker von entschiedener Begabung", habe diese Sätze „auf Grund Mozartscher Skizzen mit mehr oder weniger Glück hinzukomponiert". Wem es nur um Mozarts Lebensbeschreibung zu tun ist, dem mag diese Auskunft genügen. Wer aber auch in die Musik geführt sein will, der sieht sich hier nur auf einen höchst unsicheren Boden gewiesen, ohne daß ihm irgend etwas Greifbares einen Halt gibt. Und doch könnte mit wenigen Worten schon geholfen werden, etwa mit dem Hinweis, daß im Benediktus inmitten Mozartscher Umgebung die hanebüchene Süßmayerei des Mittelteils und des Instrumentalnachspiels zum Himmel schreit. Greift der nachdenksame musikalische Leser daraufhin zu den Noten (Klavierauszug genügt!), so wird ihm der schon im Notenbilde ausgeprägte Unterschied zwischen dem feingliedrigen, geistigen Wesen Mozarts und dem groben, platten Süßmayrs kaum mehr verborgen bleiben. — Allerdings scheint Schiedermair den Ergebnissen des im ersten Jahrgang der Zeitschrift für Musikwissenschaft erschienenen Aufsatzes von Robert Handke, der in das Benediktusproblem Licht brachte, nicht zuzustimmen; er erwähnt ihn nur beiläufig in einer Anmerkung.

Während somit die musikalisch noch heute bedeutsame Frage nach dem echten Mozartschen Gut in den letzten Requiemsätzen mit einer allgemeingehaltenen Notiz abgetan wird, werden immer wieder über die Beziehungen des Requiems zu seinen geschichtlichen Vorgängern, den Requiemkompositionen der Meister der neuneapolitanischen Schule, Einzelheiten gebracht; so etwa, daß „im Lacrymosa wie bei Hasse der $^{12}/_{8}$-Takt walte". Die Anteilnahme Schiedermairs ist also durchaus denjenigen Mozartproblemen zugewandt, die das Verhältnis Mozarts zu seiner Zeit und seinen Vorgängern betreffen. Das Verhältnis zur Nachwelt — im Falle Requiem beginnend mit Süßmayr — und vor allem auch zur Gegenwart bleibt im Dunkel. Nun sind jene ersten Probleme gewiß Grundfragen der Mozartwissenschaft; die zweiten aber sind es nicht minder, sofern diese Wissenschaft der Gegenwart dienen will; sie sind Grundfragen des Mozartverständnisses und der Mozartpflege, gerade darum auch wichtig für ein Mozartbuch, das nicht nur den Fachgelehrten, sondern weiteren Kreisen gewidmet ist.

Im „Ausklang" seiner Darstellung versucht Schiedermair allerdings, die Brücke zur Gegenwart zu schlagen. Aber gerade diese Ausführungen gehören nicht zu den besten des Buches. Daß da gesagt wird, der Geist Mozarts sei aus der Musik des 19. Jahrhunderts nicht mehr gewichen, so ganz andere Richtungen sie auch einschlug, lehrt die Schwierigkeiten nicht sehen, die Mozarts Musik für das heutige Musizieren hat. Diese Aufgabe ist ja keineswegs schon damit gelöst, daß Schiedermair seinen Helden nicht mehr wie die Mozartverehrer vergangener romantischer Zeiten als ewig heiteren Götterliebling schildert, sondern mit modernerem Auge, wie schon andere vor ihm, auch die dunkleren, leidenschaftlich-schicksalhaften Züge seines Wesens sieht. Vielmehr macht gerade diese Erkenntnis der Dämonie der Mozartschen Persönlichkeit den Hinweis auf einen wesentlichen Unterschied des Mozartschen Empfindens von dem heutigen um so nötiger: Alles Ausdrucksvolle, gerade auch das Dämonische, pflegt heute mit betonter Schwere wiedergegeben zu werden — die schreitende Bewegung des Mozartischen Rhythmus behält aber immer, entgegen dem kurzatmigen, ruckartigen, schwerbelasteten unsrer Zeit, auch in den „dämonischen" Sätzen eine gewisse natürliche Leichtigkeit. Unter diesem Gegensatz hat heute besonders das Mozartsche Andante zu leiden, dessen Wesen die Vereinigung von Fülle und Leichtigkeit ist; denn heutzutage verleitet die Fülle immer wieder zu besonderer Beschwerung. Deshalb wird immer wieder die Andantebewegung, die ein natürliches Gehen ist, kein langsames, schleppendes, von Grund aus verkannt. Wie oft erlebt man's gar, daß in einem $^{2}/_{4}$-Takt-Andante nicht die Viertel, sondern die Achtel als Träger der Bewegung gezählt werden, wodurch das ganze Stück schrecklich in die Breite gequält wird!

Süßmayr hat mit jenem Benediktus-Mittelstück das erste schaurige Beispiel einer Andante-Verballhornung gegeben. Bei Erwähnung jenes Benediktus wäre für den Biographen also Gelegenheit gewesen, auf das „moderne Andanteproblem" hinzuweisen, wenn er nicht lieber die hauptsächlichsten Fragen, welche den Gegensatz des Mozartstils zur heutigen Empfindungsweise betreffen, in einer Schlußbetrachtung zusammenfassen wollte. Eine solche Betrachtung hätte die geschichtlichen Erkenntnisse, die das Buch vermittelt, für das musikalische Leben der Gegenwart erst recht fruchtbar machen können, denn es wären dann die Haupthindernisse sichtbar und auch um so leichter überwindbar geworden, die heute einem mozartischen Musizieren Mozartscher Musik im Wege stehen. Dr. Rudolf Steglich

Kreuz und quer

Im Juni werden wieder zwei Einzelhefte unserer Zeitschrift erscheinen, worauf wir besonders hinweisen möchten. Bis dahin dürfte sich auch in Leipzig das Konzertleben ausgetobt haben, so daß wir dann einen abschließenden Artikel „Aus dem Leipziger Musikleben" erscheinen lassen können.

Jubiläum der Firma Fr. Kistner. Der bekannte Leipziger Musikverlag Fr. Kistner (Inhaber Carl und Richard Linnemann) beging am 1. Mai die Feier seines hundertjährigen Bestehens auch in künstlerischer Weise, nämlich mit einer musikalischen Morgenfeier im großen Saale des Konservatoriums. Es kamen lediglich Werke zum Vortrag, die in diesem Verlag erstmalig erschienen sind, eine derart interessante Vortragsfolge, daß wir sie hier angeben: Josef Rheinberger: Grave und Fuga aus der Orgelsonate (op. 127) F-Moll (Günther Ramin), Franz Schubert: Andante und Scherzo aus dem Trio (op. 100) E-Dur (Prof. Fritz v. Bose, W. Davisson, Prof. Julius Klengel), Franz Liszt: Cantique d'amour, Fr. Chopin: Etüde op. 10 Nr. 3 E-Dur und Nr. 12 C-Moll (Hans Beltz), Felix Mendelssohn-Bartholdy: Allegro assai vivace, aus der Sonate (op. 58) D-Dur (Prof. F. v. Bose, Prof. J. Klengel), Joseph Haas: Divertimento (D-Dur) für Violine, Viola und Violoncello (W. Davisson, Max Maass, Fritz Schertel), Richard Wetz: Drei Lieder für eine Singstimme („Die Muschel", „Wiegenlied", „Morgenlied"), Wilhelm Rinkens: Drei Lieder für eine Singstimme („Schöne Nacht", „Verlassenes Mädchen", „Die Wiese schäumt von Blüten") (Fr. Erna Hähnel Zuleger und die Komponisten), Paul Graener: Kammermusikdichtung nach der Lektüre des „Hungerpastor" von Wilh. Raabe. Trio Nr. 2 op. 20 (Prof. F. v. Bose, W. Davisson, Prof. J. Klengel).

Mißglückte Ehrenrettung des Reger-Plagiators Hans Gropp. Unter dem Titel „Plagiatschnüffler" hat Dr. Heinz Pringsheim in Nr. 15 der Allgemeinen Musikzeitung einen Artikel erscheinen lassen, der sich mit dem meinigen im 2. Oktoberheft 1922 der Z. f. M. „Max Reger redivivus. Eine Aufdeckung von Albert Moeschinger" beschäftigt. Ich erbrachte dort den Nachweis, daß der „Komponist" Hans Gropp in seiner Hornsonate op. 5 dreisteste und zahlreichste Plagiate an einer großen Reihe Regerscher Werke begangen habe. Dr. H. Pringsheim, der von den Diebstählen nichts gemerkt und eine sehr günstige Kritik über das Werk geschrieben hat, versucht nun in einem drei Spalten langen Artikel zu beweisen, daß „ein ‚Plagiat' im Fall Gropp keineswegs vorliege", ich dagegen ein „Plagiatschnüffler" sei. Des Berliner Musikschriftstellers Methode, aus schwarz weiß zu machen, ist derart amüsant und für unsre Zeit charakteristisch, daß ich es mir nicht versagen kann, diese in einem besonderen Artikel zu beleuchten, der im nächsten Heft erscheinen soll. Für heute möge die Mitteilung genügen, daß die Verleger des Groppschen Opus, die Herren Breitkopf und Härtel, dieses nach genauester Prüfung vom Handel zurückgezogen und die Stichplatten vernichtet haben, wie ferner die Zeitschrift „Musik", in der das „Werk" Gropps ebenfalls sehr günstig besprochen worden war, eine den Sachverhalt darstellende Richtigstellung gebracht haben. Trotzdem dürfte jeden Musiker und Musikfreund die Frage interessieren, „Wie man aus einem Reger-Plagiator zu einem Reger-Verbesserer werden kann!". Auf dieses Kunststück läuft nämlich Pringsheims elegante Schreiberei hinaus. Albert Moeschinger

Dvořák-Biographie. Der Musikschriftsteller Dr. Hans Schnoor in Klotzsche bei Dresden (Querallee 23) arbeitet an einer größeren Dvořák-Biographie und bittet Besitzer von Dvořák-Dokumenten (Briefe usw.), ihm diese leihweise oder in Abschrift zur Verfügung zu stellen, sowie ihm ihre Erlebnisse mit Dvořák mitzuteilen. — Wir unterstützen diese Bitte mit besonderem Nachdruck, wie wir uns herzlich darüber freuen, daß Dvořák endlich einmal eine Biographie in deutscher Sprache und zwar von sachkundiger Feder erhalten soll.

Ein Ausspruch des Dichters Jeremias Gotthelf über die Notwendigkeit der Musik an Schulen.

Zu den schönsten Erinnerungen meines letzten Schweizer-Aufenthaltes wird es gehören, in Winterthur mit dem Jeremias Gotthelf-Forscher Dr. Rudolf Hunziker zusammengetroffen zu sein. Ein denkbar hoher Verehrer dieses ganz einzigartigen Dichters, dem sich eigentlich in der ganzen Weltliteratur nichts in seiner Art Ebenbürtiges zur Seite stellen läßt, unterhielten wir

uns stundenlang über ihn, wobei aber das Verhältnis von Gotthelfs Stellung zur Musik nicht gestreift wurde, zumal ich wußte, daß Gotthelf unmusikalisch gewesen war. Um so mehr wunderte ich mich, in der Schrift R. Hunzikers „Der Pfarrvikar Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf) über seine Gemeinde Utzenstorf" (Winterthur 1919) eine Stelle über Musik zu finden, die in doppelter Hinsicht wertvoll ist. Einmal an sich, dann aber gerade deshalb, weil sie zeigt, daß auch ein unmusikalischer Mann, wenn er nur das Herz derart auf dem rechten Fleck hat wie Gotthelf, den Wert der Musik als Volkserziehungsmittel gar wohl einsehen kann. Wie manche Männer an maßgebender Stellung gibt es, die ihr deshalb keine besondere Aufmerksamkeit schenken zu müssen glauben, weil sie selbst nicht musikalisch seien. Ihnen vor allem sei die nachfolgende Stelle aus der Denkschrift des damals erst 27jährigen, mit Pestalozzi aber vertrauten Vikars, über seine Gemeinde abgeschrieben. Die Unterstreichungen rühren von mir her.

„Vielleicht fällt es auf, daß ich zwei Gegenstände in diesem Plane nicht berührt, die Musik und die deutsche Sprache. Überzeugt, daß die Musik besonders dazu geeignet, das Herz und auch die Sitten der Menschen zu veredeln, ist sie einer der notwendigsten Unterrichtsgegenstände in einer Schule. Der Lehrer, der diesem Fache mit Eifer und Geist vorsteht, kann nicht nur die Herzen seiner Zöglinge lenken, sondern er hat auch auf die erwachsene Jugend den bedeutendsten Einfluß und kann fast alleiniger Lenker ihrer Vergnügen sein. Allein ich konnte nichts darüber sagen, da ich durch eine stiefmütterliche Bildung der Natur, die ich immer schmerzlich fühle, in ihrem ganzen Gebiete ein Fremdling bin und keine Stimme über diesen Gegenstand mir anmaßen darf."

Ich möchte bei dieser Gelegenheit nicht verfehlen, unsere Leser auf die Werke dieses Mannes ganz besonders hinzuweisen, zumal sie für unsere haltlose Zeit an Bedeutung noch außerordentlich gewonnen haben. Auch Gotthelf hatte sich mit den zersetzenden Tendenzen einer neuen Zeit auseinanderzusetzen, und wie er das tut, indem er mit tiefstem Blick gleich an den Kern der Fragen geht, in die innersten Winkel der menschlichen Seele hineinleuchtet, bleibt, von allem dichterischen Wert abgesehen, ein großes Menschheitskapitel für sich. Lange nicht jeder eignet zu einem Leser Gotthelfscher Schriften und ich schaue mir die Menschen ziemlich genau an, bevor ich ihnen diesen Dichter empfehle. Unter unsern Lesern (so sie Gotthelf nicht bereits unter ihre Hausgötter aufgenommen haben) wird es aber manche geben, die für einen Hinweis auf die Schriften dieses Mannes besonders dankbar sein werden. A. H.

Von der Familie Robert Schumanns.

Am 25. April beging in Wiesbaden, wo sie als Witwe in guten Verhältnissen lebt, die 2. Tochter des Künstlerpaares Robert und Clara Schumann, Elise Schumann, ihren 80. Geburtstag. Sie ist, wie ihre zwei Jahre ältere Schwester Marie, die in Interlaken lebt und unverheiratet geblieben ist, in Leipzig geboren. In Interlaken wohnt auch seit Kriegsanfang — vorher Musiklehrerin in England — die dritte noch lebende Tochter, Eugenie, jetzt 72jährig, geboren in Düsseldorf. Die vier Söhne Rob. Schumanns hatten das Schicksal ihres Vaters, sie erreichten kein hohes Lebensalter. Der älteste, Emil, starb 1817 als kleines Kind; der zweite, Ludwig, starb 51jährig 1899 in der Irrenanstalt Kalditz, der dritte, Ferdinand, 42jährig, 1891 in Gera, und der letzte, Felix, geboren, als der Vater schon in der Heilanstalt Endenich bei Bonn war, nach längerem Leiden im Alter von noch nicht 25 Jahren. Auch die 4. Tochter, Julia, erreichte nur ein Alter von 27 Jahren, sie starb 1872 als Gräfin Marmorita in Turin. Jedoch: Clara Sch., † 1896, 79jährig, und der alte Wieck, Claras Vater, erreichte sogar das Alter von 88 Jahren. Frau verw. Sommerhoff in Wiesbaden war, ehe sie den Kaufmann S. 1877 in Büdesheim heiratete, und mit dem sie dann lange Jahre in Amerika lebte, Klavierlehrerin in Frankfurt a. M., wo sie gelegentlich auch mit Erfolg öffentlich auftrat. Clara Schumann schreibt über sie (1863) einmal in ihr Tagebuch: „Ist es auch nicht meine Art, meine Kinder zu loben, so muß ich es meinem lieben Buche doch anvertrauen, daß beide, Maria und Elise, prächtige, jedes in seiner Art tüchtige Mädchen sind. Elise hat ein äußerst strenges Pflichtgefühl und die praktischen Eigenschaften. Marie erinnert mich im Charakter sehr an ihren Vater." M. Kreisig

Zu Prof. Alexis Hollaenders Ausführungen in Heft 1 dieses Jahrgangs:

Adolf Spies in Köln schreibt folgendes: Der alte Zelter mag noch gar nicht so unrecht haben, wenn er die arme kleine Terz mit Attributen wie „unfrei, unnatürlich, künstlich herzustellen" usw. belegt. Darum schließt Bach alle seine Moll-Kompositionen in Dur?

Die Beobachtung, daß die freischwingende kleine Terz nach der großen übergeht, „sich reinigt", — sobald Töne der zugehörigen Dur-Tonleiter erklingen (was die Voraussetzung des „Reinigens" ist) — kann man an jedem Klavier machen. Man schlage etwa c an, möglichst mit c̲, lasse die darüberliegenden Töne der Naturtonreihe frei schwingen: die darein angeschlagene kleine Terz geht nach einiger Zeit mit hörbarem Ruck in die große Terz über. Ebenso wird jedes andere Intervall, das nicht zur Naturtonreihe gehört, allmählich „totgeschwiegen", so daß nur noch die Töne der zugehörigen Naturtonreihe zu hören sind (was leicht am Klavier durch leises Niederdrücken der gesamten Klaviatur nachzuweisen ist).

Warum? Das scheint mir ebensosehr ein Rätsel der Natur, wie die Existenz der Naturtöne überhaupt, ebenso rätselhaft, wie die Übertragung aller Gehör-, Geruchs-, Gesichts- usw. Wahrnehmungen durch Schwingungen auf unsere Sinnesorgane. Vielleicht ist die Erklärung richtig, daß die Schwingungen des Grundtones und der zugehörigen Naturtonreihe kräftiger als die aller übrigen Töne, (die höher sind als der Grundton), und daß sie dadurch alle übrigen Schwingungen annullieren oder in sich aufnehmen, was durch die Beobachtung bekräftigt wird, daß bei einem Geläut von vielen Glocken auf große Entfernung nicht alle Glocken zu hören sind, sondern nur die vorhandenen und durch den Grundton (der größten Glocke) beherrschten Naturtöne. — — —

ad 2) In welcher Tonart man ein Musikstück spielt, ist vollkommen gleichgültig. Ein sensibler Pianist wird es allerdings bestreiten, daß man die Cis-Moll-(Mondschein-)Sonate auch in C- oder D-Moll spielen könne. Denn auf dem Klavier wird sie in Cis-Moll anders klingen als in c; das beruht aber lediglich auf der Verteilung der schwarzen und weißen Tasten. Warum schreibt Chopin mit Vorliebe in As, Des, Ges, Fis, Cis usw.? Weil m. E. die schwarzen Tasten mit weniger Gewicht, also weicher angeschlagen werden. Bei C-Dur werden alle (weißen) Tasten mit demselben Gewicht bearbeitet, in A und E die Terz, in H Terz und Quinte, in Fis alle Intervalle weicher angeschlagen; daher ich mich z. B. gesträubt habe, als eine meiner Liedkompositionen mit Klavier statt in E in F gespielt werden sollte. Im Orchester, im Streichquartett, auf der Orgel, im Chor haben solche Transpositionen keine Bedeutung auf den Klangcharakter, höchstens, wenn man ein Stück, etwa eine Quinte, Sexte oder gar Oktave höher oder tiefer spielen wollte.

Hans Georg Nägelis 150. Geburtstag am 16. Mai (1773 in Wetzikon bei Zürich) dürfte in der Schweiz besonders gefeiert werden, aber auch die deutsche Musik hätte allen Anlaß, dieses besonderen Mannes zu gedenken, der den Komponisten — die Melodie des Volkslieds „Freut euch des Lebens" ist seine Erfindung — mit dem Herausgeber und Verleger, den Musikschriftsteller und Ästhetiker mit dem ausgesprochenen Organisator und Pädagogen verband. Man wartet schon lange auf eine einigermaßen erschöpfende Darstellung des Lebens und Wirkens dieses Mannes, die uns natürlich von schweizerischer Seite kommen müßte.

Das Urbild des Hans Heiling. Angesichts der im letzten Heft (S. 181) eingehend gewürdigten Neueinstudierung der schönen Marschnerschen Oper in Dresden unter Hans Pfitzners Spielleitung, gewinnt eine vor Jahren durch die Presse gegangene Notiz erneutes Interesse. Sie hatte nachstehenden Wortlaut: „Die Durchsicht alter Kirchenbücher der fürstlichen Residenzstadt Sondershausen hat ergeben, daß dort im 17. Jahrhundert wirklich ein alter, etwas wunderlicher Mann, namens Hanns Heyling, gestorben ist, der, wie eine Art Büßer, den Rest seiner Tage still an den Wunden einer geheimnisvollen Liebesgeschichte seiner Jugend gelitten zu haben scheint, und in dem wir sehr wohl das schlicht-bürgerliche Urbild der düster-romantischen Sagengestalt, des eifersuchtsgewaltigen Titelhelden der Oper Marschners, vor uns haben könnten. In der Sterbeliste des Jahres 1667 der erwähnten Kirchenbücher lesen wir nämlich auch die folgende Eintragung: „Hanns Heyling, welchem, nachdem er das Böttcherhandwerk gelernt und auf der Wanderschaft gewesen, von einer. Weiberperson ein Filtron, das ist ein Liebestrank, gegeben, ist aber dadurch seiner Vernunft und seines Verstandes beraubt worden, daß er vom Handwerk hat ablassen müssen und ist den Leuten mit seinem Tun völlig unheimlich und verdrüßlich gewesen. Ist in der Kriegsunruhe (Dreißigjähriger Krieg. — D. Schriftl.) endlich von Ehrich hierher kommen, hat sich auf dem Schloß allhier bey denen Knechten im Reisigen-Stall lange aufgehalten, denen er mit seinen Diensten gar demütig an die Hand gangen, biß er alt und grau geworden, ist den 16. Junys gestorben und auff dem Kirchhof zum heyl. Geist begraben. Gnade Gott seiner Jugend Unfried und böser Geisterplag und ein selig Urständ. Amen." Scheint diese Kirchenbucheintragung von neuem zu beweisen, wie der sagenbildende Dichtersinn des Volkes immer an die lebendige Wirklichkeit (Faust, Don Juan usw.) anknüpft, so wäre zu wünschen, daß sich ein auf dem Gebiete der Sagenforschung bewährter Gelehrter fände, der nachspürte, ob der in dieser alten Aufzeichnung Benannte wohl gar aus der Gegend eingewandert sei, in der die Heiling-Sage entstanden und in der sie zuerst von Theodor Körner gelegentlich seines Karlsbader Aufenthaltes (1811) entdeckt und bekanntgegeben wurde. Daß dort die Phantasie der Erzähler aus dem abenteuerlichen Handwerksmann schließlich einen Berggeisterkönig machte, ist am Ende nicht so verwunderlich. Beim Anblick des berühmten Karlsbader Sprudels war die Symbolisierung der Naturgewalten durch ein Berggeisterreich für das Volksempfinden sogar etwas Gegebenes! O. S.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Zwerg", Oper von Alexander v. Zemlinsky (Wien, Staatsoper).

„Die Nachtigall", Oper von Igor Strawinsky (Mannheim).

„Ein Spiel mit dem Teufel", einaktige Spieloper von Peter Lordmann (Dr. E. Fischers „Kammersingspiele").

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Frühlingsregen", Oper in 3 Akten von Hermann Durra. Dichtung von Eberhard König (Nürnberg, Stadttheater).

„Die Kinder der Don", Musikdrama von Joseph Holbrooke, Text von E. T. Elis (Wien, Volksoper).

„Vom Opernhaus", Einakteroperette von Siegfried Ochs (Berlin, Kammerspiele).

„Hannele u. Sannele", heitere Oper in zwei Akten von Karl Bleyle (Stuttgart, Staatsoper).

„Das Rosengärtlein", Legende in drei Aufzügen von Julius Bittner (Mannheim, Nationaltheater).

„Ein Walzer", Oper in einem Akt (nach einer Erzählung J. Offenbachs) von C. F. Wiegand (Zürich, Stadttheater).

„Zwei Eisen im Feuer", komische Oper in drei Akten von Albert Ziegler, Text von F. Adler (Heidelberg, Stadttheater).

„Hagith", Oper in einem Aufzug von Karol Szymanowski (Darmstadt, Hessisches Landestheater).

„Die heilige Ente", musikalisches Bühnenwerk von Hans Ohál, Text von K. H. Levetzow und L. Feld (Düsseldorf, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Rhapsodisches Konzert für Klavier und Orchester von Heinrich Knödt (Berlin, Claudio Arrau und das Sinf.-Orch.).

Violin-Sonate von Radnay (Berlin, Géza v. Kresz).

„Gesang der Völker", für Männerchor und Orgel von E. Niethner (Text von Curt Eisner) (Leipzig, Niethnersche Chöre).

Orchesterlieder von Fritz Brun u. K. H. David (Zürich).

„Waffentanz", Klavierwerk von Alexander Jemnitz (Budapest).

„Präludium und Fuge für Orchester" von Paul Büttner (Dresden, Fritz Busch).

Klavierquintett in E (dreisätzig) von E. W. Korngold (Hamburg, Bandler-Quartett u. Komponist).

„Suite 1922" (op. 26) von P. Hindemith (Hannover, W. Gieseking).

Streichquartett in E von Nikolai Lopatnikoff (Karlsruher Quartett).

Streichquartett C-Moll von R. Oppel (Kiel).

Sieben Lieder von Friedrich Nietzsche, eingerichtet von Georg Göhler (Halle, Philharmonie).

Kammersuite, op. 32, von Erwin Lendvai (Bochum, R. Schulz-Dornburg).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„In vitam aeternam", Oratorium von Fr. Kauf (Breslau, Spitzerscher Männergesangverein).

Adagio, Vespero von G. Guerrini, Cantilena von A. Certani, Capriccio von A. Bunocci, alles für Cello und Klavier (Berlin, Nerio Brunelli und Wilh. Scholz).

„Novemberabend" von Arno Rentsch (Dichtung von Bruno Wille) für Gesang und Klavier (Berlin).

Sonate A-Dur für Violine und Klavier von Joseph Marx (Berlin, Konrad Liebrecht und Erwin Bodky).

Sonate (1919) für Cello und Klavier von Willem Pijper (Berlin, Judith Bokor, Ernö Balogh).

„Der ungetreue Peter“, Einakter von Johann Pfeiffer (Nürnberg).

„Schwanenweiß“, Märchenspiel von Strindberg, Musik von Julius Weismann (Duisburg).

„Gianni Schicchi“, Einakter von Giacomo Puccini (Berlin, Staatsoper).

Musikfeste und Festspiele

Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in Kassel vom 8.—12. Juni statt. Die Veranstaltungen bestehen in zwei Orchesterkonzerten, einem Chorkonzert und einer Kammermusik, wozu vielleicht noch, aber inoffiziell, eine Aufführung von H. Kauns Oper „Der Fremde“ tritt.

Da der Vorstand des Musikvereins es nicht für nötig hält, das Programm des Festes und sonstige für die Presse bestimmte Mitteilungen an ein anderes Organ als an die „Allgemeine Musikzeitung“ gelangen zu lassen — ein zu allem hin sehr kurzsichtiges Manöver, da dadurch weiteste deutsche Musikerkreise erst spät diese Mitteilungen erfahren —, so sind auch wir genötigt, uns nach der genannten Zeitschrift zu orientieren. Der Grund für die Abhaltung nur eines Kammermusikkonzerts bestehe darin, daß das Ergebnis der Prüfung besonders auf diesem Gebiet ungenügend gewesen sei. Wir sprechen hierüber schon jetzt unser Erstaunen aus, weil nämlich gerade die Kammermusik als die spezifische Domäne der modernsten Komponisten gilt, gerade auf diesem Gebiet nach ihrer eigenen Aussage der Kampf um die moderne Musik ausgefochten werde. Und wie, schon heute ungenügende Beschickung! Ferner hätten sich Schwierigkeiten hinsichtlich geeigneter Chorwerke ergeben, was nur allzu wahr sein wird. Man wählte deshalb noch wenig bekannte Werke namhafter deutscher Tonsetzer, den „Gesang der Verklärten“ von Reger, den „Schlachtgesang“ und „Totenmarsch“ von Hausegger und das Tedeum von Braunfels. Eingeleitet wird dieses Konzert mit einer „Passacaglia e Fuga für Orgel“ (op. 38) von A. Scharrer. — Die Orchesterkonzerte bringen: Sinfonie op. 21 von Max Butting, 3 Orchesterstücke zu Shakespeares Hamlet von H. Thiessen, Orchestergesänge von H. W. v. Waltershausen, Ostersinfonie von W. Petersen, Concerto grosso von H. Kaminski, Violinkonzert op. 11 von E. Bohnke, „Gesichte“, Phantastische Miniaturen von B. Sekles, 2. Sinfonie op. 12 von E. Krenek. Im Kammermusikkonzert kommen zum Vortrag: Streichquartett op. 28 von E. Toch, ein solches (op. 12) von H. Kundigraber und Lieder von P. Hindemith. Die Hauptversammlung findet am 9. Juni statt.

München. Ein Mozartfest großen Stiles findet hier unter der Leitung von Generalmusikdirektor Prof. H. Knappertsbusch und von Präsident Prof. S. von Hausegger in den Tagen vom 15.—25. Mai statt. Ausführende sind: Mitglieder des Orchesters der Bayr. Staatstheater, der verstärkte Domchor unter Domkapellmeister L. Berberich, ferner als Solisten u. a.: Elisabeth Schumann (Sopran), Kammersänger Paul Bender (Baß), Heinrich Rehkemper (Bariton), Prof. Adolf Busch (Violine), Rudolf Serkin (Klavier), Busch-Quartett und die Münchener Bläser-Vereinigung. Die Veranstaltungen bestehen in zwei Orchesterkonzerten (Sinfonien in A-Dur, Es-Dur, G-Moll, C-Dur (Jupiter), Violinkonzert D-Dur und verschiedenen Solostücken für Gesang), drei Quartettabenden (zehn berühmte Streichquartette), zwei Konzerten mit Kammerorchester (Conzertone für zwei Violinen und Kammerorchester, Serenade für Streichquartett mit Streichorchester und Pauken D-Dur, Conzertante für Violine und Viola mit Kammerorchester, Bläserkonzert in Es-Dur, Klaviersoli, Streichquintett mit Klavier und Bläsern, Klavierkonzert in C-Dur), einem Kammermusikabend (Streichquintett G-Moll mit zwei Violen, Klaviertrio, Klarinettenquintett, Klavierquartett G-Moll), der Festmesse im Dom (Krönungsmesse), der Aufführung der Serenade für vier Orchester im Hofgarten (Leitung Hugo Röhr) und der Festaufführung der „Zauberflöte“. Den Beschluß des Festes wird ein heiterer Mozart-Abend im Hofbräuhausfestsaal bilden (Dorfmusikanten-Sextett, Bandel-Terzett, Donnerwetter, Tänze und Märsche).

In Dortmund wird gegen Ende Mai oder Anfang Juni ein großes Musikfest unter der Leitung von Prof. Willem Sieben stattfinden. Es sollen Orchester-, Chor- und Kammerkonzerte gegeben werden.

Trier. Auch hier wird für kommenden Sommer ein Musikfest geplant. — Wie wir soeben erfahren, mußte das Fest wegen der ungeklärten politischen Lage bis auf weiteres verschoben werden.

Lübeck. Das Stadttheater bereitet hier für Anfang Juni ein Lübecker Musikfest vor. Das Programm soll sich folgendermaßen abwickeln: 1. Tag: Beethoven, 9. Sinfonie, 2. Tag: Bruckner, Te Deum und 9. Sinfonie, 3. Tag: Mahler, Sinfonie der Tausend. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des ersten Kapellmeisters Karl Mannstaedt.

Erfurt. Vom 7. bis 10. Juni wird hier ein viertägiges Richard Wetz-Fest stattfinden, in dem dessen drei Sinfonien, die Kleistouvertüre, eine a capella-Messe, drei Chorwerke mit Orchester, Lieder und Kammermusikwerke aufgeführt werden. Als Gastdirigent ist Dr. Peter Raabe gewonnen worden, der die 2. Sinfonie und die Chorwerke dirigieren wird. Die übrigen Werke wird der Komponist selbst dirigieren.

London. Im Frühjahr 1924 soll hier im Kristallpalast ein Händelfest stattfinden.

Aschaffenburg. Am 9. April fand hier eine, von der Aschaffenburger Musikkultur ins Werk gesetzte Max Reger-Feier statt. Die künstlerische Leitung hatte Direktor H. Kundigraber übernommen, während als Solisten Arno Landmann (Orgel), Willy Renner, Maria Wendel (Sopran) und Käte Wiß (Klavier) mitwirkten.

Köln. Kommenden Herbst soll hier eine Rheinische Woche stattfinden, die einen Überblick über das Schaffen der jungen rheinischen Komponisten gibt.

Tilsit. In den Tagen vom 12.—13. Mai veranstaltet der hiesige Oratorienverein unter Leitung von Direktor Hugo Hartung ein Bachfest mit der H-Moll-Messe als Hauptwerk.

Musik im Ausland

Auch in Island hat nun deutsche Musik ihren Einzug gehalten. In Reykjavik wurde eine Instrumentenschule ins Leben gerufen, deren Leitung dem deutschen Hornisten und Geiger Otto Böttcher übertragen wurde. In Akureyri, der zweitgrößten Stadt (im Norden) Islands ist ein Musikverein gegründet worden, der seine Aktivität gleich durch die Gründung einer Musikschule bewies, deren Leitung Kurt Haeser, der zuletzt in Dortmund tätige Pianist und ehemalige Schüler Teichmüllers (Leipzig) übernommen hat. Beide Kräfte wurden durch den in Deutschland tätigen isländischen Dirigenten Jón Leifs verpflichtet.

Budapest. Die Konzertagentur Rózsavölgyi veranstaltet in den Tagen vom 9.—28. Mai im Vereine mit der Direktion des Kgl. Ungar. Opernhauses ein großangelegtes Musikfest, welches teils in dem Prunksaale der Landes-Musikakademie, teils in den Sälen der hauptstädtischen Redoute und im Opernhause abgehalten

werden soll. Das Programm dieses Festes ist das folgende: Kirchenmusikkonzert: Palestrina, Surge illuminare Jerusalem, Puis j'ai perdu, Liszt, Ave verum, Koessler, Psalm Nr. 51, Mozart, Requiem. — I. Philharmonisches Konzert (Leiter: Hermann Abendroth aus Köln): Gluck, Ouvertüre, Händel, Concerto grosso, Mozart, Violinkonzert, Beethoven, V. Sinfonie. — Moderner Abend: Ravel, Histoire naturelle und Klavierwerke, Schönberg, Quartett II, Debussy, Trio für Flöte, Harfe und Viola, E. Bloch, Violinsonate. — II. Philharmonisches Konzert: Werke ungarischer Tondichter. Festvorstellungen im Opernhause: a) Der Turm des Woywoden (Dohnányi), b) Don Juan, c) Fidelio. — Klassischer Soloabend: Werke von Bach, Beethoven, Corelli, Haydn und Mozart. — Klassischer Kammermusikabend: Werke von Bach, Beethoven und Haydn. — III. Philharmonisches Konzert: Lieder und 2. Sinfonie von Mahler. Ein bedeutendes künstlerisches Ereignis bedeutete die Erstaufführung der dramatischen Legende „Fausts Verdammnis" von Hektor Berlioz, das unter Mitwirkung Bernhard Tittels, des vortrefflichen Wiener Opernleiters, der Wiener Opernhausmitglieder Felicia Hüni-Mihacsek (Gretchen) und Kammersänger Alfred Jerger (Mephisto), Dr. Franz Székelyhidy (Faust), des „Gesangvereins österreichischer Eisenbahnbeamten" und der Budapester Philharmoniker im großen Saale der Landes-Musikakademie stattfand. Raummangels wegen können wir die in Schönheit dahinfließende, in allen ihren Einzelheiten nahezu durchgeistigte Vorstellung nicht gehörig würdigen. F.

Glasgow. Der Glasgower Orpheuschor (80 Sänger, Dirigent ist Hugh Robertson) will demnächst eine Konzertreise durch Deutschland machen.

Aus Konzert und Oper

Prag. Paul Hindemiths Opern-Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen", „Sancta Susanna" und das „Nusch-Nuschi" fanden bei ihrer unter Alexander von Zemlinskys Leitung erfolgten Prager Erstaufführung im Neuen deutschen Theater trotz hartnäckiger Opposition lebhaften Beifall. Hindemiths Opern verbinden körperliche Darstellung mit musikdramatischer Geste; diese ist ohne jene undenkbar. Der moderne groteske Zug beherrscht auch diese Opernmusik; darüber läßt schon die bizarre, im „Nusch-Nuschi" fast operettenhaft banal anmutende Stoffwahl keinen Zweifel. Hindemith ist auch aus diesem Grunde sicher kein Operndramatiker; seine Musik regt auf, ohne zu überzeugen, wirkt aufreizend, wo sie ins Innerste erregen sollte. Ein Übermaß instrumentalen Raffinements ist eher ein Kainszeichen für sie als eine Empfehlung. Das beste an ihr ist, daß sie skrupellos dahinstürmt und reich an Erfindung ist. Die Aufführung dieses Triptychons bedeutete einen besonderen Tag für die Prager deutsche Oper.

Auch im tschechischen Nationaltheater gab es eine Erstaufführung: Eine vieraktige Oper „Die Legende von Erin" von dem Opernchef dieser Bühne Ottokar Ostrčil. Ein Opernwerk im Sinne des Wagnerschen Heldendramas, voll von edler Musik, frei von äußerlicher Effektsucht, echt in den Gefühlsausdrücken und dramatischen Äußerungen. Leitmotivmusik im Geiste Wagners, mitunter sogar von weitgeschwungener Gesangsmäßigkeit, satztechnisch und orchestral auf den Errungenschaften der Straußschen Oper aufgebaut. Die Aufführung selbst unter der Leitung des Komponisten war szenisch, darstellerisch und musikalisch ersten Ranges. Janetschek

Weinheim (Baden). Der Cäcilienverein brachte unter Leitung Alph. Meißenbergs die „Missa choralis" von Liszt zur erfolgreichen Wiedergabe.

Breslau. Ein neues Oratorium von Fr. Kauf „In vitam aeternam" wurde kürzlich von dem Spitzerschen Männergesangverein Breslau mit großem Erfolg zweimal vor ausverkauftem Haus aufgeführt. M. Kauf ist Direktor des Konservatoriums in Gleiwitz.

Eisenach. Liszts Oratorium „Die Legende von der heiligen Elisabeth" gelangte im Stadttheater zu einer bemerkenswerten Aufführung, bei der die Schwindschen Fresken in Form von lebenden Bildern als Rahmen dienten. Besonders hervorzuheben ist Erna Piltz als Vertreterin der Titelpartie.

In der Zeit vom 25. Mai bis 1. Juni plant man in Wernigerode (Harz) eine Musikwoche, die ein Männerchorkonzert, eine Opernaufführung (Entführung), die 9. Sinfonie und eine Kammermusik des Gewandhausquartetts bringen wird. Anfragen beantwortet das Verkehrsamt Wernigerode (Harz).

In Cleve kam unter der wagemutigen Leitung von Hanns Schwarz und selbstloser Mitwirkung von Prof. Thyssen eine Aufführung der Bachschen Matthäuspassion zustande. Ausführende waren der Schwarzsche Frauenchor, der Männergesangverein „Germania", Knabenchor des Gymnasiums und Orchesterverein Cleve.

In Chur (Schweiz) gelangte Bachs Matthäuspassion zum 25jährigen Dirigentenjubiläum von Prof. Emil Christ durch den Kirchenchor zur Aufführung. Prof. Christ hat das Werk schon mehrfach in Chur als erster zur Aufführung gebracht.

Berlin. Die Müngersdorfsche Chorvereinigung, zusammengesetzt aus dem Pankower Oratorien-Verein und dem gemischten Chor der A.-E.-G.-Beamten, bringt am 14. Mai in ihrem ersten Konzert Haydns Jahreszeiten zur Aufführung. (Leitung Musikdirektor Theodor Müngersdorf. Solisten: Lotte Leonhard, Waldemar Henke, Fred Drissen.)

Düsseldorf. Im Paulushause erfolgte die Uraufführung des Calderonschen Sakramentsspieles „Das Abendmahl des Balthasar" in der Nachdichtung von B. M. Steinmetz und der Musik von Jodokus Schaaf. Als besonders gelungen kann man die musikalische Zeichnung einzelner Handlungsmotive betrachten, wie das Erscheinen des Todes, der traumhafte Reigen, der Gegensatz zwischen Übermut, frecher Lust und Angst in der Seele Balthasars (Belsazars). — Das Werk ist für kleines Orchester (Streichquintett, Flöte, Pauke, Klavier und Harmonium) geschrieben. Der Komponist hob das Werk persönlich unter großem Erfolge aus der Taufe. Theo Jung

Leipzig. Kürzlich veranstaltete der Männergesangverein „Concordia" unter A. Piltzing sein Frühjahrskonzert. Mit großer Präzision bei sauberer Ausarbeitung der einzelnen Stimmen hörte man Werke von Lachner, Reinberger, Othegraven usw. Walter Davisson (Violine) spielte Tartini und S. Bach. Ebenso trug Else Fengler-Winter (Sopran) mit Liedern von Smigelski, Rinkens, Stühler u. a. zur Belebung des wohlgelungenen Konzertes bei. W.

Buer i. Westf. Zum erstenmal erscheint ein Bericht über das Musikleben in der jungen Großstadt. Ich glaube die besten Hoffnungen hegen zu dürfen, daß nun wohl langsam aber bestimmt sich das Konzertleben zur vollen Blüte entwickeln wird. Seit einem halben Jahre haben Musikverein und Volkschor Paul Belker, einen Schüler Abendroths, zum Dirigenten. Seine außerordentliche Befähigung zeigte sich im I. Städtischen Konzert, einem Beethoven-Abend. Im III. Städtischen Konzert hörten wir dann Brahms und Bruckner. Im IV. Konzert wurden vom Musikverein die „Jahreszeiten" von Haydn aufgeführt. Auch dieses Konzert war ein voller Erfolg für Balker, unter dem sich die innere Qualität des Chores seit dem letzten Konzert entschieden gehoben hat. Neben diesen Veranstaltungen gab es eine Reihe kleiner Konzerte, von

denen höchstens das des blinden Organisten der Dortmunder Pauluskirche, Heinermann, und des blinden Geigers Brüggemann (Münster) zu erwähnen wäre.
K.

Bochum. Eine Kammersuite für kleines Orchester op. 32 von E. Lendvai kam hier unter R. Schulz-Dornburgs Leitung zur Uraufführung. Die sieben tonal und rhythmisch durchweg interessant variablen Sätzchen der Suite, welche zu einer anmutig phantastischen Wunderwelt leiten, errangen widerspruchslosen Erfolg. Die Ausdeutung durch das städtische Orchester war abgerundet, plastisch ausgefeilt und durchsonnt. — Das Treichler-Quartett ward Pionier für das D-Dur-Streichquartett des Schweizers Louis Kelterborn. Auch diese Uraufführung erfreute durch den lieblichen romantischen Charakter ihrer melodisch fein verknüpften Linien. Die ausführenden Künstler hatten sich der Neuheit mit großer Liebe angenommen. — Die Leitung der städtischen Singschule zu Bochum, deren erstes Unterrichtsjahr im Mai 1923 zu laufen beginnt, wurde Konrad Sarrazin übertragen. Dem Institut wird lebhaftes Interesse entgegengebracht, was die große Zahl der Schüleranmeldungen namentlich aus einfachen Kreisen beweist.
M. Voigt

Bielefeld. In den Konzerten der Bielefelder Liedertafel von 1831 und des Lyzealchors zeigte sich E. Mühlberg als tüchtiger und musikalisch feinfühliger Dirigent. Unter den prächtig wiedergegebenen Werken befanden sich auch einige reizvolle Kompositionen desselben, die besonderes Interesse erregten.

Berlin. Das Collegium musicum der Lessinghochschule veranstaltete unter der Leitung Prof. Dr. Carl Thiels und unter Mitwirkung namhafter Kräfte vier historische Abende, und zwar 1. Abend: im Stile eines Festkonzerts im Dogenpalast zu Venedig; 2. Abend: im Stile einer Kantate in der Leipziger Thomaskirche zu Bachs Zeit; 3. Abend: im Stile einer Soiree beim Fürsten Lichnowsky; 4. Abend: im Stile eines Sonntagskonzertes im Hause Mendelssohns. Eine große Anzahl ausgezeichneter und selten gehörter Werke waren zu hören, wie auch Einführungen von ersten Fachleuten gegeben wurden. Leider ließ, dem Bericht eines Freundes unserer Zeitschrift zufolge, das Arrangement sehr viel zu wünschen übrig.

In Gera kamen unlängst die „Lieder der Nacht" (Impressionen für 3stimmigen Frauenchor und Klavier) unseres Mitarbeiters Fritz Sporn erfolgreich zur Aufführung.

Ein Kirchenkonzert in der Christuskirche zu Dresden-Strehlen war ganz dem Schaffen Hanns Kötzschkes gewidmet. Im Mittelpunkt stand eine Motette und die Musik zu einer Abendmahlsfeier, die, wie wir lesen, tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterließen.

Persönliches

Kommerzienrat J. H. Zimmermann, Begründer und Seniorchef des bekannten Musikverlags Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig und Berlin, ist am 25. April nach längerem Leiden in Berlin verschieden. Der Verstorbene, ein geborener Mecklenburger, kam in den 70er Jahren nach Rußland und errichtete dort in St. Petersburg, später auch in Moskau und Riga, Musikinstrumentengeschäfte, die er durch rastlose Tätigkeit zu großer Blüte brachte und die bis zum Ausbruch des Weltkrieges zu den größten Geschäften auf diesem Gebiete zählten. Im Jahre 1886 siedelte Kommerzienrat Zimmermann nach Leipzig über und begründete den bekannten Musikverlag, der sich außer der Pflege speziell russischer Musik — wir erinnern an Namen wie Balakirew, Liapounow, Gretschaninow, Cesar Cui u. a. — die Förderung guter deutscher Komponisten angelegen sein ließ und heute internationalen Ruf und Bedeutung genießt. Mit dem Musikverlag verbunden war auch in Leipzig ein umfangreiches Versandgeschäft von Musikinstrumenten, die zum Teil in eigener Fabrik in Markneukirchen hergestellt wurden.

Der Verstorbene, der ein Alter von 71 Jahren erreicht hat, durfte auf ein an Arbeit und Erfolgen reiches Leben zurückblicken.

Franz Schörg †. Der bekannte Violinvirtuose Prof. Franz Schörg, Professor am staatlichen Konservatorium der Musik in Würzburg, ist im Alter von 52 Jahren an der Zuckerkrankheit gestorben. Er war der Begründer des Brüsseler und des Würzburger Streichquartetts. Seine Gastspielreisen führten ihn seinerzeit durch die halbe Welt.

Karl Dechant, ein langjähriges Mitglied des Konzertvereinsorchesters (früheres Kaim-Orchester) ist kürzlich in München gestorben.

Elise Galli, die in Italien einst hochberühmte Sängerin, ist im Alter von 80 Jahren gestorben.

Justus Hürlimann, der beliebte und feinsinnige Konzert- und Oratoriensänger, ist im besten Mannesalter in Zürich gestorben. Seine letzten Jahre widmete er fast ausschließlich seiner Lehrtätigkeit an der Züricher Musikakademie und der Leitung des Kirchenchors Neumünster.

Willy Deckert, der Berliner Violoncellovirtuose, ist gestorben.

Prof. Nast (Tilsit), einer der Senioren der ostpreußischen Sängerschaft und der Vorsitzende des Ostpreußischen Provinzial-Sängerbundes, feierte am 23. April den 70. Geburtstag und zugleich sein 50jähriges Sängerjubiläum.

Anny Eisele, die bekannte Leipziger Pianistin, hat mit dem Bläserquintett des Leipziger Gewandhauses eine Konzertreise mit großem Erfolg in der Schweiz gemacht. Konzertiert wurde in Schaffhausen, Zürich, Chur, Davos und Arosa.

Geheimrat Professor Dr. Walter Pielke, einer der bekanntesten Halsärzte Berlins, feierte unlängst seinen 75. Geburtstag. Eine ganze Reihe wertvoller Arbeiten auf stimmhygienischem Gebiet gingen aus seiner Feder hervor. Wohl wenig bekannt dürfte sein, daß Pielke in früheren Jahren ein in ganz Deutschland bekannter Operntenor war und also gewissermaßen die Leiden und die der Stimme drohenden Gefahren am eigenen Leibe empfunden hat. Pielke wirkt u. a. noch heute als Dozent für Physiologie und Hygiene der Stimme an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Der Cellovirtuose Hans Bottermund, der zur Zeit in Skandinavien konzertiert, hat den Ertrag eines seiner Konzerte (in deutscher Währung etwa 5 Millionen Mark!) dem Roten Kreuz zugunsten der Ruhrhilfe überwiesen.

Budapest. Aus New-York wird uns gemeldet: Ernst v. Dohnányi spielt und dirigiert jetzt in vielen amerikanischen Städten. Seinem Violinkonzert widmet die Kritik eingehende Aufsätze. Die seit hundert Jahren bestehende Firma Chickering veranstaltet eine Reihe von Jubiläumskonzerten und lud den Künstler ein, an diesen Festlichkeiten als Dirigent und Pianist teilzunehmen.

BERUFUNGEN

Hofkapellmeister Professor Heinrich Laber ist ab 1. September 1923 als erster Kapellmeister an das Landestheater Koburg verpflichtet worden. Ebenso wurde derselbe vom thüringischen Justizministerium zum Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer für das Land Thüringen ernannt.

Anton Schiegg, der bekannte Münchener Musikpädagoge, wurde vom Erziehungsdepartement Basel für August zu einem Stimmbildungskurs für die Schweizer Lehrerschaft verpflichtet.

Paul Dessau, der Kapellmeister des Kölner Opernhauses, ist an das Stadttheater zu Mainz als erster Kapellmeister berufen worden.

Joseph Groenen vom Hamburger Stadttheater wurde auf drei Jahre, ab Beginn der nächsten Saison, an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

Fräulein Lilly Breig, bisher am Stadttheater Würzburg, wurde nach erfolgreichem Gastspiel (Elisabeth) für die nächste Saison als erste jugendlich dramatische Sängerin an das Landestheater Karlsruhe verpflichtet.

Hans Zimmermann, ein ehemaliger Schüler des Züricher Konservatoriums, wurde von Prof. Lohse für das Leipziger Opernhaus als Kapellmeisterassistent und Korrepetitor verpflichtet.

Konrad Sarrazin, der Chormeister des Bochumer Lehrergesangvereins, wurde zum Leiter der neuen städtischen Singschule in Bochum ernannt.

Theodor Werhard, der bisherige Heldenbariton des Mainzer Stadttheaters, wurde an das Landestheater in Schwerin verpflichtet.

Anni Christiansen wurde als erste Koloratursängerin an das Stadttheater in Bern verpflichtet.

Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann wurde als Nachfolger Erwin Lendvais zum Dirigenten des Jenaischen Musikvereins gewählt.

Musikdirektor Hans Lavater hat am 1. April die Direktionsstelle der Musikakademie Zürich übernommen.

Zum Leiter des Philharmonischen Orchestervereins in Merseburg ist an Stelle des wegen Krankheit zurückgetretenen Dr. Sannemann Major Hummel, der Leiter des Naumburger Philharmonischen Orchesters gewonnen worden.

Verschiedene Mitteilungen

Berlin. Die Uraufführung der Oper „Der goldene Hahn" von Rimsky-Korssakow in der deutschen Übersetzung von Heinrich Möller (Verlag P. Jürgenson-Rob. Forberg, Leipzig) wird in der Woche vor Pfingsten an der Berliner Staatsoper stattfinden. Die Solopartien sind mit den ersten Kräften der Staatsoper besetzt. Den musikalischen Teil leitet Generalmusikdirektor Leo Blech, den szenischen Oberspielleiter Prof. Dr. Hörth. Klavierauszug und Textbuch des Werkes in deutscher Sprache sind kürzlich erschienen.

Nürnberg. Der Magistrat der Stadt hat der Deutschen Sängerschaft die alte Katharinenkirche, welche noch aus Dürers Zeiten stammt, als Sängermuseum zur Verfügung gestellt.

In Prag ist eine Reger-Gesellschaft gegründet worden.





Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 11, erscheint am Sonnabend, den 2. Juni 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 11 — *Leipzig, Sonnabend, den 2. Juni* — 1. Juniheft 1923

AUS DEM INHALT: Dr. H. Thierfelder, Die Bedeutung der Schulchöre in der modernen Musikpflege / Dr. Th. Frimmel, Das Klavierspiel mit gekreuzten Händen / A. Moeschinger, Ein kritischer Eiertanz über der Max Reger-Sonate von Helmut Gropp oder: Wie man aus einem Reger-Plagiator zu einem Reger-Verbesserer werden kann! / H. Stahl, Richard Wagners „Liebesverbot" in München / Dr. A. Heuß, Aus dem Leipziger Musikleben / Musikbriefe: Hamburg, Mannheim, Kaiserslautern / Italienische Musikzeitschriften / Verleihzentrale

Musikalische Gedenktage

2. 1804 Michael Iv. Glinka * in Nowospaskoje — 1863 **Felix von Weingartner** * in Zara / **3.** 1875 Georges Bizet † in Bougival — 1877 Ludwig von Köchel † in Wien — 1888 Karl Riedel † in Leipzig — 1899 Johann Strauß (Sohn) † in Wien / **5.** 1722 Johann Kuhnau † in Leipzig — 1816 Giovanni Paësiello † in Neapel — 1826 Karl Maria v. Weber † in London / **8.** 1612 Hans Leo Haßler † in Frankfurt a. M. — 1810 Robert Schumann * in Zwickau — 1814 Friedr. Heinr. Himmel † in Berlin / **9.** 1810 Otto Nicolai * in Königsberg / **10.** 1800 Joh. A. P. Schulz † in Schwedt — 1843 Heinr. von Herzogenberg * in Graz — 1849 Friedrich Kalkbrenner † in Enghien i. B. / **11.** 1864 Richard Strauß * in München / **14.** 1594 Orlandus Lassus † in München — 1763 Simon Mayr * in Menddorf — 1911 Johann Svendsen in Kopenhagen

Die Bedeutung der Schulchöre in der modernen Musikpflege

Von Dr. Helmuth Thierfelder / Leipzig

Unsere gegenwärtige Schulorganisation befindet sich in einem Zustande tiefgreifender Umwandlungen. Ihre inneren bewegenden Kräfte werden gemeinhin mit den beiden Schlagworten: Lernschule und Arbeitsschule gekennzeichnet. Während man unter der Lernschule gewöhnlich jenes ältere System der Lehrmethoden bezeichnet, die auf eine mehr einseitige Ausbildung des Intellekts in sprachlich-geschichtlicher Richtung hinzielen, versteht man unter Arbeitsschule die Verwirklichung des Zieles, den heranwachsenden jungen Menschen durch eine gleichmäßige Ausbildung ihrer geistigen und körperlichen Fähigkeiten zu einem in sich geschlossenen, tätigen Gliede der modernen Kulturgemeinschaft zu erziehen. Man sollte erwarten, daß in diesem neuen Typ der Schule gerade der Musikpflege ein breiter Raum zugewiesen werden würde; hatte es doch in Deutschland auch in den vorausgegangenen Jahrzehnten nicht an gewichtigen Stimmen gefehlt, die immer und immer wieder auf die erzieherische und kulturelle Bedeutung der Musik im Schulunterricht hinwiesen. Leider ist jedoch beobachtet worden, daß die maßgeblichen Behörden sich dieser Notwendigkeit mehr oder weniger verschlossen haben. Ja, ein Blick auf die Schulmusikpflege, insbesondere der Schulchöre, ergibt, daß in früheren Jahrhunderten der Gesangunterricht eine überraschend große Rolle gespielt hat. Wenn auch wesentliche Voraussetzungen jener Zeiten (ausgebreitete Verwendung der Schulchöre in der Kirche, Kurrende- und Straßensingen) heute entfallen sind oder mehr in den Hintergrund treten, so sind doch dafür neue wichtige Erkenntnisse über die erzieherische Bedeutung der Musik im Schulbetrieb gewonnen worden. Es hat sich die Überzeugung mehr und mehr Bahn gebrochen, daß gerade die Vokalmusik eine Art Vermittlerrolle zwischen den geistigen und technischen Disziplinen übernehmen kann; dazu befähigt sie einerseits ihr ethischer und ästhetischer Wert und andererseits ihre Eigenart der Technik, die eine gründliche Durchbildung des Stimmorganismus erfordert.

Wenn also im folgenden die Bedeutung der Schulchöre gewürdigt werden soll, so ergeben sich aus dem zuletzt Genannten die zwei großen Gesichtspunkte des Musikästhetischen und Pädagogischen von selbst — beide von gleichem, tiefgreifenden Einflusse auf die Musikpflege der Gegenwart.

Die Grundlage aller Musikpflege im Schulbetrieb ist das Volkslied. Diese musikalische Ausdrucksform ist nicht nur durch ihre einfache rhythmische und melodische Struktur geeignet, den musikalisch nicht Gebildeten in die Welt der Vokalmusik einzuführen, sondern gibt auch dem Lehrer zahlreiche Möglichkeiten, an die Musikpflege außerhalb der Schule und namentlich in der Familie erfolgreich anzuknüpfen. Eine mehr oder weniger große Anzahl Volkslieder kennt jedes Kind, wenn es zur Schule kommt, freilich ohne daß ihm die volle Bedeutung dessen, was es an ihnen besitzt, aufgegangen ist. Vielfach sind auch die Lieder, die es von anderen gelernt hat, zersungen und in ihrem musikalischen Werte verdunkelt, so daß es die erste Aufgabe des Gesangsunterrichts ist, dem Schüler das Volkslied in seiner reinen Gestalt einzuprägen, ehe zum eigentlichen Chorgesang geschritten werden kann; denn es ist klar, das Volkslied ist ein integrierender Bestandteil des Chorgesangs, aber nicht sein einziges und letztes Ziel.

Mit dem Studium des Volksliedes lassen sich also notwendige Eigenschaften eines guten Chors mühelos entwickeln. Der zumeist klare Rhythmus gestattet dem Lehrer zunächst einmal einen geordneten, gemeinschaftlichen Gesang zu erzielen, die natürlichen Intervallfolgen im Volksliede befähigen den Sänger immer mehr zum sicheren Treffen der Töne und bieten dabei ein viel weniger ermüdendes Übungsmaterial als willkürliche und langwierige Treffübungen, die für den musikalisch weniger Gebildeten ohne jeden Reiz sind.

Die im Volksliede ausgedrückten einfachen Gedanken umschreiben dem jungen Sänger den Inhalt der musikalischen Motive am glücklichsten und die leichte Einprägsamkeit des Textes befähigen ihn, ohne besondere Hausarbeit alsbald einen reichen Schatz von Liedern im Kopfe zu haben.

Hat der Lehrer erreicht, daß seine Schüler einfache Volkslieder richtig singen können, so beginnt nun erst seine eigentliche Tätigkeit als Chorerzieher. Denn unser gegenwärtiger musikalischer Geschmack begnügt sich nicht nur mit der einfachen Wiedergabe einstimmiger Volkslieder, — das Bedürfnis der individuellen Vertiefung alter, überkommener Formen hat in den letzten Jahrzehnten jene reiche Blüte von Bearbeitungen älterer Liederwerke hervorgebracht, die eine Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart schlägt. Nicht nur Mehrstimmigkeit ist in diesem Sinne zu verwenden, auch die Teilung geeigneter Lieder auf Chor und Solosänger im Sinne Lönsscher Anschauungen. Ausgiebige Verwendung der Möglichkeiten, die im Kehrreim liegen, Unterstützung und Umrankung des Cantus firmus durch Instrumentalisten ermöglichen eine reiche Abwechslung und mannigfachsten Vortrag. Die Ziele des modernen Schulchors liegen in ähnlicher Richtung, wie die des Gesellschaftsgesanges des 18. Jahrhunderts — und wenn sich für die Zukunft aus der vertieften Auffassung von den Aufgaben des Schulchors ein ebenso reiches Leben entwickelt wie vor 150 Jahren, wo die Entwicklung des Männergesangs die Krönung geselliger Chorpflege darstellte, so wird uns die Bedeutung des Schulchors in ihrer ganzen Tragweite erst völlig klar*).

Das mehrstimmige, kunstvoll bearbeitete Volkslied würde also das nächst höhere Ziel in der Chorgesangspflege sein müssen. Ohne Mühe wird der fast überreiche Stoff deutscher Volksliedbearbeitungen der Schule zugänglich gemacht werden können. Zahlreiche Neudrucke liegen vor. Ebensogut können natürlich auch geschmackvolle Bearbeitungen älterer Volksweisen aus der Feder neuzeitlicher Komponisten im Schulchor Verwendung finden. Möchte nur immer darauf gesehen werden, daß die ursprüngliche Melodie, der Cantus firmus, in reiner Gestalt überliefert ist und nicht in seinem breithinfließenden, melodischen Strome durch allzu kühne und stillose Harmonien gehemmt wird. Der Wert eines solchen „volkstümlichen" Chores würde nur gering sein, der Geschmacksbildung wenig förderlich und das jungen Menschen zunächst fernliegende, aber für das Verständnis moderner Musik so notwendige harmonische Fühlen würde durch das Aufeinandertürmen gewagter, dem Volksgesang fremder Harmonien nie anerzogen werden. Gerade im Chorgesang rächt sich nichts bitterer als die Nichtbefolgung des alten bewährten Grundsatzes: Vom Leichteren zum Schwereren.

Hat man sich der Pflege des Volksliedes lang genug gewidmet, besonders des mehrstimmigen, so kann getrost zur Gründung von Madrigalchören geschritten werden**), Madrigalchöre in dem Sinne, daß es sich überhaupt um alte Musik der polyphonen Periode handeln soll. Gerade die eigenartige Gesangspraxis früherer Jahrhunderte kommt einer Bearbeitung alter Vokalmusik für Schulchöre bestens entgegen. Oft genug wird infolge der engen Stimmlage eine Aufführung dieser kostbaren Gesänge in der Originalgestalt möglich sein. Flüssige Melodien, reinste Harmonien, knappste Form, schwungvolle Rhythmen — das Studium solcher Gesänge muß für einen Schulchor immer ein ganz besonderer Festtag sein. Alte Volkslieder,

*) Vgl. hierzu: H. Thierfelder, Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs (Diss.). Verlag Gadow, Hildburghausen 1922.

**) Vgl.: H. Oehlerking, Die Umgestaltung des Gesangsunterrichts in den höheren Schulen (Zeitschr. f. Musik, 89. Jahrg., S. 212 ff.). Oehlerking wendet sich gegen diese Ansicht (d. V.). — Mit bestem Erfolg verwendete Verfasser die von Hugo Leichtentritt herausgegebene Sammlung: Geistliche Frauenchöre alter Meister (Verlag Steingräber).

Tanzlieder, Ständelieder — allein die unzähligen Tanzlieder aus früherer Zeit genügten, um eine Chorstunde abwechslungsreich zu gestalten. Bei dieser Gelegenheit könnte auf eine angemessene Verbindung mit dem neuzeitlichen Turn- und gymnastischen Unterricht hingezielt werden. Welche Ausblicke ergeben sich dabei, denkt man etwa an eine Reformierung neuzeitlicher Tänze mit Hilfe alter Reigen und Tanzlieder?

Ein mit dem Volksliede vorgebildeter Schulchor wird zu allen weiteren und größeren Aufgaben zu verwenden sein. Sangesfreude und musikalische Begeisterung werden es bald soweit gebracht haben, daß der Schulchor auch vor einem größeren Kreise sich hören lassen darf. Schulkonzerte werden veranstaltet, die in gedrängter Folge den vorbereiteten Stoff vor Eltern und Lehrern, vor allem aber auch vor den musikalisch minderbegabten Mitschülern zu Gehör bringen. Der Unterrichtende wird es sich dabei nicht nehmen lassen, vor den Zuhörern kurze, passende Erläuterungen des Programms einzuflechten. So wird auch der übrige, nicht im Schulchor befindliche Teil der Schülerschaft mit der Tätigkeit und den Zielen des Schulchors vertraut gemacht — er wird, was das Bedeutsamste ist, zum Musikhören, zum Miterleben von frühester Jugend an erzogen. Und in manchen Schülerherzen wird nach einem solchen „Hauskonzert im Schulsaal" der brennende Wunsch lebendig werden, sobald wie möglich vom stillen Zuhörer zum Sänger und tätigen Gliede der künstlerischen Gemeinschaft aufzurücken.

Um das musikalische Betätigungsfeld eines Schulchors noch mehr zu vergrößern, ist der Gedanke an eine Vereinigung mehrer Schulchöre zwecks gemeinsamer Aufführung größerer Chorwerke nicht von der Hand zu weisen. Deutschland hat freilich — von vereinzelten wohlgelungenen Aufführungen abgesehen — in diesem Sinne noch nicht bahnbrechend gewirkt, es muß vielmehr zugegeben werden, daß bis jetzt England in der Schulmusikpflege den anderen Völkern vorangegangen ist. Möchte die Zeit nicht mehr fern sein, wo man auch in Deutschland dem Schulchor von Staats wegen die notwendige Unterstützung gewährt, die freilich schon im Hinblick auf die gegenwärtig fast unerschwinglichen Notenpreise nicht unbeträchtlich sein müßte.

Wenn so der Schulchor auf einem künstlerischen Fundament festbegründet aufgebaut ist, wird er vielleicht auch stark genug sein, über die Schulzeit hinaus seine einstigen Mitglieder in irgendwelcher Weise zu sammeln. Dort, wo an den meisten höheren Schulen Vereine ehemaliger Schüler bestehen, wird es nicht selten möglich sein, auch unter ihnen die Stimmbegabten wieder zusammenzuschließen, um so breite Schichten unseres Volkes mit einem unaufhörlichem Strome lebendigen musikalischen Lebens zu durchdringen — ein Ziel, dessen Erfüllung neben seiner musikalischen Bedeutung eine entscheidende Einwirkung auf unser öffentliches Leben haben wird, denn, wie zu Anfang gesagt wurde, lag ja die Bedeutung des Schulchors nicht nur auf musikalischem, sondern auch auf pädagogischem Gebiete.

Die Voraussetzung jeder künstlerischen Betätigung ist Wille und Gefühl. Im Schulchore treten eine Fülle technischer Probleme entgegen, deren Lösung nur mit Hilfe von Intelligenz erfolgen kann, und deren Durchführung starke Willensbetätigung erfordert. Dem Schulchore fällt damit eine der wichtigsten Aufgaben der gesamten Jugenderziehung zu: Die Willens- und Gefühlsbildung, die Erzeugung ethisch-ästhetischer Werte, Kräfte zu entwickeln, die im Innern des Schülers schlummern, nicht totes Wissen zu übermitteln, sondern Selbsttätigkeit der Seele und des Verstandes zu wecken. Es ist durchaus nicht zuviel gesagt, wenn man den neuzeitlichen Gesangsunterricht, die Chorstunde als wichtigste und unersetzliche Ergänzung des Religions- und Deutschunterrichts hinstellt. Und in der Tat — es gehört noch nicht das tiefste Fachstudium dazu, die musikalische Chorerziehung in feste Verbindung mit den Schwesterkünsten, insbesondere der Literatur und bildenden Kunst, zu bringen. Wieviel Anregungen bieten sich im Chorgesang dazu?

Es sei nur an die Geschmacklosigkeiten erinnert, welche die mehr zahlreichen wie wertvollen Schulliederbücher hinsichtlich der verwendeten Gedichte aufweisen. Abgesehen von den oft minderwertigen Versen, denen ja meist eine ähnliche Melodie entspricht, ist der Text, noch dazu von individuellster Bedeutung, alles andere, nur nicht für ein Chorlied geeignet. Daß ein Kinderchor „Was hab ich denn meinem Feinslieb' getan" singt, gehört auch in unserer, an sich doch so kritisch empfindenden Zeit, nicht ins Gebiet der Fabel. Man braucht nur einmal einen Schulchor auf ähnliche Stillosigkeiten aufmerksam gemacht zu haben, der Erfolg ist unmittelbar. Die Kinder werden alsbald ein natürliches Feingefühl dafür bekommen, daß es geschmacklos ist, wenn etwa ein Mädchenchor „Was blasen die Trompeten, Husaren heraus" anstimmt.

Gibt man gelegentlich während des Liederstudiums noch kurze hermeneutische Anregungen, so ist damit ein weiterer Schritt zur Bildung des kritischen Vermögens und Anerziehung einer schnellen Auffassungsgabe getan. Der Chorgesang muß endlich wieder aus der Verschulmeisterung heraus, die nach dem Tode Nägelis zur Versandung der deutschen Schulmusikpflege geführt hat, die enge Begrenzung der Schulchöre muß fallen, es müssen allgemeine, weite Ziele gesteckt werden, die Chorsingstunde muß für jeden einzelnen Sänger zu einem inneren Erlebnis werden, der Chor selbst

zu einer immer aufs neue befruchtenden, künstlerischen Gemeinschaft.

Der wissenschaftliche, besonders der Deutschunterricht, erhält durch den Chorgesang auch noch eine Ergänzung äußerer Art. Durch die Ausbildung des Stimmorgans werden die Schüler an eine einwandfreie Aussprache gewöhnt. Ob man an höheren Schulen oder an Volksschulen unterrichtet, überall wird die gleiche Verwahrlosung der deutschen Muttersprache wahrgenommen. Schulchöre, die sich der Sprach- und Tonbildung in gleicher Weise annehmen, arbeiten an der Lösung nationaler Aufgaben. Freilich, so sehr oben diese Seite der Chorerziehung als Ergänzung zum wissenschaftlichen Unterricht hingestellt wurde, das Gegenteil einer Stimmverbildung durch den wissenschaftlichen Unterricht liegt nicht aus dem Bereiche der Möglichkeit. Der Fall tritt ein, wenn phonetisch ungeschulte Lehrer die jugendlichen Sprachorgane durch das beliebte, aber sehr gefährliche Lautsprechen im Klassenunterricht überanstrengen. „Sprich leis, aber deutlich!" Unter diesem Leitspruch könnte in allen Unterrichtsstunden an der Hebung des Chorgesangs tätig mitgearbeitet werden.

Wir sehen also, wie der Schulchor für die gesamte moderne Musikpflege nicht nur von Bedeutung in rein musikalischer Beziehung ist, sondern wie er am Körper des ganzen Volkes eine Erziehungsarbeit vornimmt, ohne die ein blühendes, nationales Musikleben nicht denkbar ist. Denn der Schulchor ist weit entfernt davon, engbegrenzte, berufsbildnerische Ziele zu verfolgen, seine Arbeit an der Nation steht vielmehr unter den zwei großen weittragenden Leitgedanken: einem demokratischen und einem aristokratischen, wenn man so sagen darf.

Demokratisch ist das Bestreben, wertvolle Musik in die breitesten Schichten des Volkes zu tragen, sie im edelsten Sinne zu „popularisieren". Denn man muß sich leider bewußt sein, daß in der Gegenwart eigentliche Musikkultur nur in einem verhältnismäßig engbegrenzten Kreise der Oberklassen zu finden ist.

Das aristokratische Prinzip besteht darin, daß dem Kinde schon von frühester Jugend an eine sinnvoll gegliederte, streng erzogene Gemeinschaft vorgeführt wird, die sich dem überragenden Willen eines Führers in jedem Falle zu fügen hat. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Hervorhebung der Leistungsfähigkeit der Einzelpersönlichkeit gerade für die moderne Musikpflege von größter Bedeutung ist.

Zusammenfassend kann wohl gesagt werden, daß einesteils die Arbeit im Schulchore in dem oben ausgeführten Sinne höchst anregend und fruchtbringend sein kann, andernteils aber auch als sehr verantwortungsreich aufgefaßt werden muß. Die von vielen Seiten angestrebte Umbildung und Neugestaltung des deutschen Musiklebens wird nur dann in die Tat umgesetzt werden können, wenn schon in der Schulzeit planmäßig und sachkundig dieses Ziel verfolgt wird, eine Aufgabe, die für Chöre aller Schulen gilt.

Das Klavierspiel mit gekreuzten Händen

Von Dr. Theodor Frimmel / Wien

Nicht lange braucht ein Musiker in der Klavierliteratur zu suchen, um allerlei Stellen in guter Musik zu finden, die mit dem gewöhnlichen Nebeneinander der Hände nicht zu bewältigen sind. Wenigstens kommen sie mit dem Nebeneinander nicht so heraus, wie sie augenscheinlich vom Tondichter gemeint sind. Dieser hat sie mit Absicht so notiert, daß man bei der Ausführung die Hände kreuzen muß, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Man findet solche Stellen in Menge bei Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Clementi, Cramer, Czerny, Liszt, Chopin, Steph. Heller, Schumann, Jensen und anderen. Ich meine hauptsächlich jene Spielart mit übergeschlagener Hand, bei welcher in gekreuzter Lage längere Stellen vorzutragen und nicht nur einzelne Noten oder kurze Motive über der zweiten Hand herauszuholen sind. Die Spielweisen, die in älteren Klavierschulen „Ablösen", „Eingreifen", „Eindringen" genannt werden, bleiben in meinen Erörterungen unberücksichtigt. Diese sind viel leichter zu erlernen, als das fortgesetzte Spiel mit gekreuzten Armen. Was ich also meine, sind längere Stellen, von denen einige mit Recht im Rufe großer Schwierigkeit stehen, z. B. solche in Mozarts großer D-Dur-Sonate, Köchel Nr. 284, im langsamen Satz der Rezitationssonate von Beethoven im ersten Impromptu aus op. 142 von Schubert, in Clementis Gradus die Nummern 2 und 92, wie in der X. Etude von Cramer, um nur Einiges anzudeuten. Auch gute Leser und frische Vom-Blatt-Spieler bleiben zumeist stecken, oder spielen falsch, wenn sie an die Stellen mit gekreuzten Händen kommen. Nun wird die Stelle geübt, dem Gedächtnis eingeprägt und nach einigem Bemühen geht sie glatt, wenn die sonstige Begabung ausreicht. Bei der nächsten Stelle dieser Art wieder ein Stocken und Danebengreifen, und so bleibt es in den einzelnen Fällen so lange, bis nicht im gekreuzten Spiel überhaupt jene Leichtigkeit erreicht ist, die eben das Künstlerische ausmacht. Die Haltung der Hände ist doch zu ungewohnt.

Sind es doch andere Muskelempfindungen in den Armen, sogar im Rumpf, ist es doch ein anderes Getaste, je nachdem man die spielende Hand und den Vorderarm frei hat, oder durch den darauf oder darunter liegenden zweiten Arm sich beengt fühlt. Besonders ist zu beachten, daß beim gekreuzten Spiel merklich andere Stellen der Fingerballen mit den Tasten in Berührung kommen, wenn man einmal mit derselben Hand ganz tief unten und dann hoch oben spielt.

Schaue man sich nur beispielsweise die Linke an in bezug auf die tastenden Flächen der Finger beim Anschlag unten und oben. Schlagen wir etwa die verminderte Sept cis/b an, zuerst in der Kontraoktave und darauf in der dreigestrichenen Oktave, beidemale mit dem 5. und 2. Finger der linken Hand. Beim Anschlag tief unten treffen beide Finger schief auf die Tasten, so daß sie miteinander ungefähr einen Winkel von 45 Graden in ihren Achsen bilden. Je nach der Handgröße wechselt dieser Winkel begreiflicherweise. Nun spielen wir dieselbe verminderte Sept hoch oben wieder mit der linken Hand und denselben Fingern. Die gegenseitige Stellung von 5 zu 2 und der Winkel, den sie einschließen, bleiben nun zwar fast unverändert, doch trifft dann der 5. Finger die Taste nahezu parallel mit seiner Achse, wogegen der 2. ganz schief zur Taste steht, viel mehr als beim Anschlag derselben Septime in der Tiefe. Höchst einleuchtend ist es nun, daß das Getaste ein recht merklich verschiedenes ist, wenn oben, oder wenn unten angeschlagen wird. Dadurch wird man anfangs disorientiert, über die Räumlichkeit getäuscht. Man erinnere sich in dieser Beziehung an den bekannten Versuch mit der einen Erbse (oder dem einen Steinchen), die man zwischen die gekreuzten Spitzen des 2. und 3. Fingers legt und mit diesen in der anderen Hand, die etwas hohl gehalten wird, bewegt, umherschiebt. Bei dieser Bewegung kommen andere Tastbezirke in Betracht, als wenn wir eine Erbse etwa zwischen Daumen und Zeigefinger hin und her bewegen, oder wenn wir sie zwischen die nebeneinander liegenden, also nicht gekreuzten Fingerspitzen hineinstecken. Beim Kreuzen der Fingerspitzen 2 und 3 entsteht von der Erbse aus die zwingende Täuschung als hätte man zwei Erbsen in der Hand. Beim Spiel mit gekreuzten Händen gibt es ähnliches, das anfangs unser Urteil beirrt, demnach den Anschlag unsicher macht. Überdies ist man gewohnt, beim Spiel nach abwärts mit der linken Hand sich von der rechten zu entfernen. So ist es immer bei gleichlaufender Haltung der Vorderarme. Kreuzt man sie aber, so wird dieses Verhältnis umgekehrt und die abwärts spielende linke Hand nähert sich dann der rechten. Überdies ist man von Kindheit auf gewohnt, die höheren Töne mit der Rechten anzuschlagen. Das Spiel mit gekreuzten Händen ist also einigermaßen verwickelt, und Spieler auf den ersten Stufen stehen ihm recht hilflos gegenüber.

Ich bin schon vor Jahren in meiner Studentenzeit dahinter gekommen, daß gegen diese Hilflosigkeit nur die gleichmäßige Ausbildung beider Hände und vieles Üben mit gekreuzten Händen hilft, und zwar muß alles Parallelspiel beider Hände auch bei gekreuzten Vorderarmen erlernt werden. Besonderen Anlaß dazu bot mir das Quartenspiel in Sequenzen, das mit der linken Hand allein abscheulich klingt und deshalb gewöhnlich nur mit der Rechten geübt wird, der man die Linke in der Unterterz beigesellt, so daß Läufe von Sextakkorden entstehen. Übt aber die Linke nicht ebenfalls das Quartenspiel, so bleibt sie schon damit hinter der Rechten zurück. Ich übte also Quarten mit der Linken, indem ich mit der untergeschobenen Rechten die Unterterz oder Unterdezime mitspielte (und das durch alle Tonarten und chromatisch, überdies in verschiedenen Rhythmen). Einige zweistimmige Sachen ließen sich auch ohne weiteres mit vertauschten Händen spielen. Sogar das schwierige Akkordspiel in der unbequemen Lage, z. B. Sextakkorde in Läufen durch alle Molltonarten wurden bewältigt. Auch Sequenzen von gebrochenen Terzen und Sexten in gleicher Bewegung dieser Intervalle oder in Gegenbewegung und noch andere Übungen wurden vorgenommen. Was die Quartengänge betrifft, die, allein gelassen für uns unausstehlich klingen, möchte ich anmerken, daß Bülow die Unterterz vom Lehrer mitspielen ließ, welche Vorschrift er in einer Bemerkung zu einer Cramerschen Etude (Nr. 48 in seiner Ausgabe) veröffentlicht hat. Von einem Zuhilfenehmen der rechten Hand fand ich keine Erwähnung, doch ist diese Art des Übens mit der untergeschobenen Rechten in meinem kleinen Kreise seit lange bekannt geworden.

Beim Unterricht habe ich bemerkt, daß das Spiel mit gekreuzten Händen, so schwierig es auch anfangs ist, doch rascher zum Ausreifen der Technik führt, als das ausschließliche Spiel mit den Armen nebeneinander. Denn es fördert nicht nur den Raumsinn in bezug auf die Tonhöhe ganz mächtig, sondern auch die Übung im Untersetzen des Daumens, indem der oben liegende Arm ein ungebührliches Aufbiegen der Hand beim Untersetzen nicht zuläßt. Ein weiterer Vorteil ist der, daß die Linke, die ja zumeist etwas vernachlässigt wird, ein flüssiges Melodiespiel zu erlernen gezwungen wird.

In den Büchern über Klavierspiel ist nicht allzu viel über diese Spielweise zu finden. Wenn es dort überhaupt erwähnt wird, bleibt es zumeist

bei einem Hinweis auf die Unbequemlichkeit ohne Aufforderung und Anweisung, die Schwierigkeiten zu überwinden. Das Meiste und Beste steht in der A. E. Müllerschen Ausgabe von 1804 der alten G. S. Löhleinschen „Klavierschule", wo es allerdings auch an psychologischen und physiologischen Erörterungen fehlt. So rechne ich denn bei den Mitteilungen, die ich oben gebracht habe, auf die teilnehmende Aufmerksamkeit von vielen Tausenden, die Klavierunterricht erteilen und dennoch der Angelegenheit des Spieles mit gekreuzten Händen noch nicht näher gekommen sind.

Ein kritischer Eiertanz über der Max Reger-Sonate von Helmut Gropp oder: Wie man aus einem Reger-Plagiator zu einem Reger-Verbesserer werden kann!

Von Albert Moeschinger / Leipzig

Der äußere Sachverhalt ist folgender: Im zweiten Oktoberheft des letzten Jahrgangs der Zeitschrift für Musik erschien ein kleiner Artikel von mir mit der Überschrift: Max Reger redivivus. Eine Aufdeckung, worin ich in kürzester Darstellung den Nachweis erbrachte, daß die Sonate für Klavier und Horn op. 5 von Helmut Gropp (erschienen bei Breitkopf & Härtel) ein dreistestes Plagiat darstelle, begangen an einer ganzen Reihe Regerscher Werke. Die Überschrift meines Artikels war leider nicht „plakatmäßig" genug, ich hätte zum mindesten etwa schreiben müssen: „Der ‚Komponist' Helmut Gropp als Reger-Plagiator." Ich wäre dann sicher gewesen, daß der Artikel stärker beachtet worden wäre. Der mich unterdessen gelehrt hat, auffallende Überschriften zu machen, ist der Berliner Dr. Heinz Pringsheim, und hier fängt nun der Eiertanz an.

Dieser, Dr. Pringsheim nämlich, hatte ebenfalls eine Besprechung über das Helmut Groppsche Opus erscheinen lassen (Allgemeine Musikzeitung), von den Diebstählen Gropps aber nichts bemerkt, es im Gegenteil sehr warm besprochen und als „eines der besten Werke der Horn-Literatur" hingestellt. Man darf es heute wohl noch niemand zum Vorwurf machen, wenn er die vielen Werke Regers nicht kennt, und so ist es auch dem Referenten der „Musik" passiert, daß er von dem Sachverhalt nichts merkte und ebenfalls eine glänzende Kritik über die Sonate schrieb. Während aber diese Zeitschrift auf mein Ersuchen den Fall ohne weiteres richtigstellte, wirft sich Dr. Pringsheim in Positur und führt in einem drei Spalten langen, „Plagiatschnüffler" betitelten Artikel (Allg. Musikztg. Nr. 15, 13. April) einen derart köstlichen Eiertanz über dieser „Regersonate" auf, daß ich nunmehr die Leser einladen kann, diesem berlinischen Schauspiel unter meiner Führung beizuwohnen. Gleich anfangs möchte ich sowohl ihnen wie vor allem dem bravourösen Tänzer mitteilen, daß die Verleger des Groppschen Werkes, die Herren Breitkopf & Härtel, die Notenplatten bereits vernichtet haben, somit Dr. Pringsheims ausdrücklicher Wunsch, dies möchte doch ja nicht geschehen, zu Wasser geworden ist. Daß ein Verleger etwas Derartiges nur nach genauester Prüfung durch Fachleute tut, dürfte auch Herrn Pringsheim einleuchten, und insofern könnte ich mich ja ohne weiteres zufrieden geben. Ich bin nun aber nicht allein ein „Plagiatschnüffler", sondern vor allem auch ein sehr, sehr guter Mensch, der andern also auch gern eine Freude macht. Herrn Pringsheims Artikel machte mir Freude, und es entspricht nun einmal meinem guten Herzen, daß ich von dieser auch andern zu kosten gebe.

Im Grunde gibt Dr. Pringsheim ohne weiteres zu, daß Gropp „gemaust" hat, weil schlechterdings dies nicht wegzudisputieren ist. Ich fühle mich sogar gedrängt, dem Berliner Verteidiger selbst das Wort in dieser Frage zu erteilen, muß aber hinzusetzen, daß die Liste keineswegs vollständig ist und verweise auf meinen früheren Artikel. Immerhin, wir lassen den Tatbestand von der gegnerischen Seite aufnehmen, was ebenfalls wieder meinem guten Herzen entspricht. Es heißt also:

> In der Tat besteht kein Zweifel, daß der erste Satz der Groppschen Sonate eine heutzutage immerhin ungewöhnliche Art der Entlehnung Regerscher Themen und der Anlehnung an Regersche Schreibweise aufweist. Teile des ersten Hauptthemas sind fast wörtlich [wörtlich, Herr Pringsheim, wörtlich!] aus der Cellosonate op. 116 herübergenommen, der Abschluß der Entwicklung stammt aus dem Klavierkonzert; die Überleitung zum zweiten Thema ist, allerdings unter wesentlicher rhythmischer Umbildung, aus dem Trio op. 102 hergeleitet, der Anfang des zweiten Themas selbst aus der Violinsonate op. 122 herausgeschnitten; und zu einem dritten Thema ist notengetreu eine Melodie aus dem Klavierquartett op. 113 verwendet, die durch veränderte Betonung und Dynamik eine vom Original völlig abweichende Charakteristik erhalten hat. Aber nicht genug damit, finden sich in der Entwicklung und Durchführung der Themen kurze Motive und Figurationen von dreiviertel-, halb- oder auch nur vierteltaktiger Ausdehnung, die so, notengetreu oder transponiert, bei Reger irgendwo vorkommen. Besonders charakteristisch sind z. B. die letzten drei Takte auf S. 3: die erste Hälfte des ersten Taktes steht wörtlich im 4. Satz der Violinsonate op. 122 (S. 36), die Figur auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes im ersten Satz derselben Sonate (S. 7) und die erste Hälfte des folgenden Taktes in der Klarinettensonate op. 14 (S. 8).

Damit sind die Eier nach eigenstem Plane aufgestellt und Herr Pringsheim beginnt nun seinen Tanz mit einer Grandezza, die man heute doch wohl nur in der Reichshauptstadt erlernen kann, wenn sie einem auch zu einem guten Teil angeboren sein muß. Über die unbeschälten Eier, d. h. die notengetreuen, wörtlichen Entlehnungen, setzt der Tänzer gleich mit einem Hochsprung hinweg. Hier sei die Frage sehr einfach: Gropp hat sich derart „in die Regersche Satzweise

und Klaviertechnik eingelebt, daß ihm gewisse Wendungen aus dessen Werken unwillkürlich mit unterliefen“. Ist das nicht ganz reizend? Halbdutzende wortgetreuer Entlehnungen, von denen der „unbewußte“ Gropp nichts wußte, stehen unmittelbar neben solchen, in denen dieser eine „kunstgemäße Umbildung Regerscher Originalmotive“ vorgenommen, also eine ganz bewußte Arbeit getrieben hat? Man muß sich also vorstellen, daß Gropp wohl die Stellen sah, die er — oft miserabel genug — ein wenig umbildete, nicht aber solche wörtlich übernommene, die unmittelbar daneben, etwa im gleichen Liniensystem, sich finden! Und etwas Derartiges soll wirklich jemand glauben? Der Zweck des Sprunges ist aber offensichtlich. Was Gropp kalt lächelnd wörtlich abschrieb, weil ihm nicht einmal eine kleinste Variante einfiel, wird ins Unterbewußtsein bugsiert, und damit ist der „Angeklagte“ freigesprochen und hat sich in ein unbewußtes Unschuldslamm verwandelt. Und jetzt tanzt Dr. Pringsheim etwa ein Dutzend Zeilen über den „bewußten“ Eiern, indem er ein Beispiel bespricht, wo Gropp eine Regersche Stelle rhythmisch, dynamisch und figurativ veränderte. „Hier noch an einen unterbewußten Vorgang zu glauben, sei schlechterdings nicht möglich.“ Was so viel heißen soll, daß es sich nur um eine bewußte, mithin ganz erlaubte Nachschaffung, die wir bald noch höher bewertet finden werden, handeln soll.

Und nun hat Herr Pringsheim seinen ersten Springtanz, den er mit dem schweren Wort Untersuchung charakterisiert, bereits beendet: „Unsere Untersuchung lehrt also, daß ein junger Musiker, stark im Banne der Regerschen Kunst stehend, sich Themen und Einfälle des Meisters teils bewußt aneignet, teils auch in unbewußter Nachahmung aus seinen Werken mehr oder weniger wörtlich wiederholt.“ Und zwar sei eben über die zweite Tatsache kaum ein Wort zu verlieren. (Also, maust, ihr Komponisten, wo ihr könnt und so viel ihr wollt, aber ja wörtlich, vollkommen notengetreu; das geht dann alles aufs Konto des Unbewußten, des Unterbewußtseins!) Und jetzt kommen — wir folgen nämlich sämtlichen Windungen und Wendungen Herrn Pringsheims sehr genau — drei weitere Tanz-Pas, die drei Möglichkeiten, die einem Komponisten zur Benützung fremden Eigentums veranlassen können. Erstens, Unfähigkeit zu eigener Erfindung, zweitens, das Gefühl der Berechtigung, frei mit dem überkommenen Kunstgut zu schalten, es zu erwerben, um es zu besitzen, wobei man auf den Namen Händel mit Ausrufungszeichen stößt, oder aber — der Komponist treibt seinen Spaß, um zu erproben, wie „weit man in der Düpierung der strengen Zunft der Lehrer und Kritiker gehen könne“.

Bei einem, wie wir sehen werden, so eminenten Komponisten wie Gropp, sind natürlich nur die letzteren Möglichkeiten denkbar, und es beginnt nun ein äußerst delikater Zehentanz, zu dem ich mein Scherflein insofern beigetragen habe, als ich ein Urteil Gropps über Reger mitteilte, das dahin ging, man könne in dessen Werken, unbeschadet des Gesamteindruckes, einzelne Takte vertauschen. Hier frage nun aber ich: Den Fall gesetzt, daß Gropp sich wirklich diesen „Witz“ erlaubte, warum hat er ihn nicht eingestanden? Sein Witz wäre ihm gerade auch Herrn Pringsheim gegenüber glänzend geglückt. Was ist besser für Gropp, als ein witziger Reger-Verulker dazustehen oder als ein Plagiator? Denn Gropp hat meinen Artikel bald nach Erscheinen zu lesen bekommen. Mit dem gespaßigen Gropp ist's also nichts, was auch Herr Pringsheim bestätigt. Er tanzt zwar mit dem Gedanken, fügt dann aber gleich hinzu, daß niemand die Sonate für eine zusammengestoppelte Kompilation halten werde. Vielmehr geht's nun immer höher hinauf, es wird nicht nur die Vermutung ausgesprochen, daß der damalige Konservatorist Gropp bei seinem Reger-Studium die Überzeugung gewonnen haben könne, einzelnen Regerschen Gedanken logischeren Aufbau und ausdrucksvollere Gestaltung zu geben, sondern — die Luftsprünge werden immer glänzender — er erreicht auch dieses Ziel. Denn trotz allem trage die Groppsche Sonate kein Regersches Gepräge, und das liege „an der ganz anders gearteten Aufstellung und Beantwortung der thematischen Motive, dem großlinigeren, schwungvollen Aufbau und der neufranzösisch beeinflußten Harmonik“. Armer Reger! Da hat er sich angestrengt, zu einer ganz individuellen Sprache, einem nur für ihn charakteristischen Klaviersatz und was alles gerade mit dem späteren Reger zusammenhängt, zu gelangen; auf den ersten Griff merkt, wer wirklich Reger kennt, dies alles aus zahlosen Stellen der Groppschen Sonate ohne weiteres heraus. Wer aber von all dem auch nicht eine Spur merkt — das zeigte eben die Besprechung Pringsheims —, nicht einmal den denkbar bescheidensten „Riecher“ hat, daß die Sonate irgendwie von Reger beeinflußt sein könnte, mithin unwiderleglich beweist, daß er auch nicht das geringste, auf fachmännische Studien gegründete Urteil über Reger besitzt, der geht nun hin, setzt sich aufs hohe Roß und erlaubt sich Urteile über Reger abzugeben, als ob er ein feinster Reger-Kenner wäre, der da beurteilen könne, ob ein Sonatensatz, in dem sozusagen alles von Reger stammt, keinen regerartigen Eindruck mache. Wie echt zeitgemäß! Je größer die Ignoranz, um so „sicherer“ das Auftreten. Mit dieser glorreichen Methode bringt man es fertig, aus schwarz weiß, aus einem dreisten Reger-Plagiator einen Reger-Verbesserer zu machen, hat man die Kühnheit, sogar an das Vorgehen früherer größter Musiker zu erinnern, die aus ihren Vorlagen etwas Größeres, ihrer kolossalen Persönlichkeit Entsprechendes schufen. Und dieser moderne Bach oder Händel ist ein Konservatorist gewesen, und den er verbesserte, durch seine eigene, winzige Person gehen ließ, das war kein Nebenkomponist, sondern ausgerechnet Reger, der nun einmal — man mag über ihn sonst denken wie man will — eine volle Persönlichkeit war. Klatscht dem Tänzer Beifall, seine Luft-Purzelbäume verdienen höchste Bewunderung!

Doch genug und übergenug, so Köstliches uns Herr Pringsheim noch zu sehen gibt, das Köstlichste dort, wo er davon redet, daß Gropp gerade einen Sonatensatz aus Regerschen Themen gemacht hat. Wollen wir's in der eigenen Sprache hören? „Die ständige Beschäftigung mit den Regerschen Themen hat in der Phantasie Gropps den Sonatensatz erzeugt (au!), ähnlich wie aus der Beschäftigung mit einem Thema von Diabelli Beethovens Diabelli-Variationen oder aus dem Choral St. Antoni Brahms' Haydn-Variationen entstanden sind. Die Sonate aber ist ebensowenig von Reger, wie jene Variationen von Diabelli oder Haydn, sondern von Gropp. (Stimmt!!) Ist es nun also gestattet, aus Themen fremder Erfindung Variationen, Fugen, Choralvorspiele, ja selbst Ouvertüren zu machen, aber

verboten, sie in Sonatenform zu verarbeiten? Eine solche Frage ist in sich absurd."

Ist dieser Vergleich nicht entzückend? Daß Beethoven und Brahms ihre Quellen angegeben haben, dies ja eben, und für unsere Zeit in verstärktem Maße*), der springende Punkt ist, kümmert Herrn Pringsheim nicht. Lohnt sich's, mit einem derartigen Verteidiger weitere Worte zu wechseln? Freilich, an einer ganz andern Stelle sagt er, die Quellenangabe wäre „anständiger" gewesen, wie es auch bei Variationen die Regel sei; bei einem modernen Bach oder Händel kommt das aber offenbar nicht so sehr in Betracht. Ein Sünder ist aber nach Herrn Pringsheims Ansicht, wer eines der allerdreistesten Musikplagiate in den letzten Jahrzehnten aufdeckt, das nach seiner luftigen Darstellung allerdings nichts als die Verbesserung des Meisters Reger anzusehen ist. Es lebe demnach das System veredelnden Diebstahls!

*) Ich erinnere nur beiläufig daran, daß die Groppsche Sonate auch deshalb zurückgezogen werden mußte, weil die Benutzung notengetreuer Regerscher Themen weit über die gesetzliche Zulässigkeit geht und die Verleger Regers mit unbedingtem Erfolg einen Prozeß gegen Gropp hätten anstrengen können.

Richard Wagners „Liebesverbot" in München

Von Heinrich Stahl / München

München müht sich um Wagners Jugendopern mit heißem Liebeswerben. Am 29. Juni 1888 zog man die „Feen" ins Rampenlicht und gab sich erdenklichste Mühe, sie in dieser unbarmherzigen Beleuchtung zu erhalten. Am 24. März 1923 folgt die Münchner Erstaufführung jener „Jugendsünde", die, damals durchaus vom Schöpfer nicht als solche gemeint und empfunden, den 29. März 1836 unter der Leitung des in Geldnöten befindlichen Musikdirektors Wagner, hastig vorbereitet, einmal über die Bretter des Magdeburger Stadttheaters ging.

Das Werk hatte, genau genommen, das Schicksal, das es verdiente. Der krampfhafte Ruck, den der im Banne der „Jung-Deutschland"-Gruppe stehende, für Heinzes erhitzten und fiebernden „Ardinghello" schwärmende Wagner in der Richtung der geistreichen und locker musizierenden Boieldieu, Hérold, Auber, der melodischen Sentimentaliker Donizetti, Bellini tat, um einmal so ganz „frei" sinnlich, hemmungslos lebensfreudig, ledig germanischer Trübseligkeit zu werden, diese Gewaltsamkeit hatte die natürliche Folge, daß der unnatürlichen Oper ihre wenigstens aufrichtigen Vorlagen vorgezogen wurden und daß, je weiter Wagner sich entwickelte, um so krasser das „Liebesverbot" als Verirrung sich heraushob. Wagner empfand es am peinlichsten und schmerzhaftesten. Man braucht nur im I. und IV. Band seiner Schriften und anderswo darüber nachzulesen. Er gibt sich merkliche Mühe, eher seiner damaligen Gemütsverfassung, dem Rumoren jugendlichen Blutes, als einer Berechnung, einer Spekulation auf den Zeitgeschmack die Schuld zuzuschieben. Im Jahre 1866 will er der „Jugendsünde" dadurch ganz ledig werden, daß er zu Weihnachten die Partitur seinem königlichen Freunde Ludwig II. schenkt. Aus dem Nachlaß Ludwigs wandert das Schaustück ins bayrische Nationalmuseum. Erst vergangenes Jahr wird es dem Verlag Breitkopf & Härtel zur Drucklegung überlassen, der mit Unterstützung von Michael Balling, von dem das interessante Vorwort stammt, wie durch einen brauchbaren Klavierauszug*) das Werk einer größeren Öffentlichkeit zugänglich machte. Trotzdem wäre das zweiaktige Opus doch noch lange nicht theaterfähig gewesen, hätte nicht unser Münchner Kapellmeister Robert Heger mit großer Liebe und Sorgfalt notwendige Striche vorgenommen, die oft brutale Instrumentation aufgelichtet und mit aller Pietät Veränderungen gewagt. Aus den zwei Akten wurden drei: mit vollem Recht gelangte so die große Gerichtsszene zu selbständiger Bedeutung.

*) Von Otto Singer.

Da in diesem engen Rahmen eine gründliche Analyse sich verbietet, sei auf diejenige von Edgar Istel in der Zeitschrift „Die Musik" (VIII, 19) verwiesen. An der Frage kann man indessen, anläßlich dieser eigentlichen Uraufführung am Münchner Nationaltheater nach nahezu 90 Jahren nicht vorübergehn, was aus Shakespeares „Maß für Maß" in der wagnerischen Bearbeitung geworden ist. Jedenfalls etwas von Grund aus Verschiedenes. So, wie es war, konnte das Stück des großen Briten unmöglich als Oper brauchbar sein. Und das ist die wahre — und vielleicht einzige — Leistung Wagners daran, mit erstaunlichem bühnendramatischen Blick die Handlung zusammengerafft zu haben, mit dem „Opernblick" des überwiegenden Musikers, der die scheinbare Unbegrenztheit der gesprochenen Episoden von vornherein für seine Zwecke als zweckwidrig erkennt: das Stigma eines Genies. Allerdings geht es auf Kosten des ethischen Grundpfeilers. Wenn der Herzog von Wien bei Shakespeare seine Umgebung während vorgeschützter Abwesenheit prüfen will, namentlich seinen Statthalter Angelo, so läßt sich das teilweise brutale und frivole Spiel doch immer unter dem Gesichtspunkt der Probe durch einen edlen, erfahrenen Regenten betrachten, der alles zum guten, befreienden Ende führt. Wagner verlegt die Handlung nach Sizilien — der von der Zensur seinerzeit verlangte Titel lautete: „Die Novize von Palermo" — und hier steht Friedrich, ein heuchlerischer, finsterer, lüsterner Deutscher, als dominierende Person, nicht Persönlichkeit, die ein veraltetes Sittengesetz hervorholt und, ihre Macht als Statthalter und die eigene moralische Kraft überschätzend, mit drakonischer Strenge durchsetzen will. Der junge Edelmann Claudio, der unwissentlich gegen das Gesetz verstoßen, wird kurzerhand zum Tode verurteilt. Dessen Schwester Isabella, eine junge Novize, wird durch seinen Freund Lucio, einen stadtbekannten Lebejüngling, aus dem Kloster zur Hilfe herbeigeholt, um Friedrich umzustimmen und den Bruder in letzter Stunde zu retten. Isabella läßt alle weiblichen Künste spielen mit dem Erfolg, daß der Tyrann als Preis des Freispruchs ihre Hingabe fordert. Die Novize verfällt auf die List, eine Mitnovize, und zwar Friedrichs verlassene Geliebte Mariana, statt ihrer zum Stelldichein im eigentlich verbotenen Maskentreiben zu schicken. Statthalter und merkwürdigerweise von dem Unhold immer noch beglückte frühere Geliebte werden von den „Verschwörern" entdeckt und vor versammeltem Narrenvolk an den Pranger gestellt. — Trotz des dramatischen Impulses, der von der federnden

Ouvertüre an zu spüren ist, sind der schwachen Punkte genug zu bemerken. Einmal ist die unbarmherzige Verhöhnung Friedrichs, der mit Bosheit geradezu gespickt ist, zu scharf einschneidend, zu tendenziös. Das Deutsche soll in seiner Person im aufrichtig sinnenfreudigen Süden getroffen und verlästert werden. Er ist das Symbol des gehemmten, grübelnden, nur heimlich vor andern und seinen eigenen „Prinzipien" genießenden Nordländers, dem als Ideal der nichtreflektierende, schrankenlos sich auslebende Südländer unbedenklich entgegengestellt wird. Von einer internationalen Objektivität, die jeder Rasse und jedem Himmelsstrich auch das Gute läßt, ist leider nicht die Rede. Aber auch rein dramaturgische, grobe Fehler springen in die Augen. So, als Isabella nach dem Liebesantrag Friedrichs das Volk in Massen in den Gerichtssaal ruft und diese Massen wie beschäftigungslos auf der Bühne herumirren, da der Statthalter noch einmal die Novize zur Beschwichtigung zur Seite zieht und die Entlarvung infolgedessen noch nicht stattfindet. Ganz schwach ist auch die Stelle des Schlußaktes, wo der Chor sich die Selbstanklage Friedrichs völlig entgehen läßt und ihn recht flüchtig und geistesabwesend begnadigt. Sehr unterhaltend dagegen sind die Nebenepisoden der Buffo-Figuren im Gerichtssaal und sonstwo, und hier und da leuchtet es, wie zu Beginn der zweiten Szene im Kloster, von dramatischem und ritterlichem Pathos auf.

Hier ist auch jene kurze musikalische Strecke des „Salve Regina", die in der Gnadenmelodie des „Tannhäuser" fast genau wiederkehrt. Man mag noch einen Anklang aus Beethovens „Fidelio" heraushören, mag das Motiv des Liebesverbots als charakteristisch empfinden, den Witz der Buffoszenen bewundern — im ganzen wird man, was die Musik betrifft, nicht von dem Eindruck loskommen, daß die Karnevalsmusik mit Kastagnetten und Tamburinen überwiegt und überwiegen soll, daß es sich eben für den ehrgeizigen jungen Wagner darum handelte, eine schmissige, konkurrenzfähige Oper französischer und italienischer Prägung zu schreiben.

So rückblickend, fragt man sich doch, ob es eine unbedingte Notwendigkeit für das bayerische Staatstheater war, das glänzende Aufführungen genug von Meisterwerken Wagners, wie „Meistersinger" und „Tristan" herausbringt, große Mühe für ein historisches Kuriosum aufzuwenden, das, aller Voraussicht nach, das nicht unverdiente Schicksal der „Feen" haben wird. Gewiß, der Musikhistoriker ist um eine Erfahrung reicher, der Kunstliebhaber und Wagnerfreund aber geht gedankenvoll und kopfschüttelnd nach Hause.

Über die Qualitäten der Aufführung kann man sich kurz fassen: Robert Heger dirigierte natürlich mit einer Feinheit und einem Temperament, die seinem schon erwähnten Interesse für die Oper entsprachen, ausgezeichnet unterstützt durch die lebendige Spielleitung Willi Wirks. Von den Darstellern war Friedrich Brodersen in Gesang und Darstellung ein überragender Statthalter-Bösewicht, Fritz Krauß und Hans Depser, stimmlich vorzüglich, blieben etwas ungelenke Don Juans, wie auch Nelly Merz und Margot Leander als Novizen mehr die klösterliche Seite bevorzugten. Köstliche Typen stellten Robert Lohfing, Karl Seydel und Hermine Bosetti hin. Es war ein ganz besonderes Publikum von Musikinteressenten, das dieser Auffrischung beiwohnte und es zum Schlusse nicht an äußerst starkem Beifall fehlen ließ. Eine historische Sensation: die Aufführung einer von Wagner verpönten, längst weniger als scheintoten Imitation längst abgelebter Vorbilder.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Das Wichtigste für Leipzigs gegenwärtiges Musikleben dürfte darin bestehen, daß das Philharmonische Orchester sich noch vor Ende der Saison, wie es heißt wenigstens bis zum nächsten Herbst, aufgelöst hat, man also damit rechnen muß, überhaupt mit keinem zweiten Orchester den Winter anzutreten. Es ist also dahin gekommen, wie wir es im zweiten Dezemberheft voraussagten, daß, komme es nicht zu einer gehörigen Unterstützung des Orchesters von seiten der Stadt, das Schicksal desselben über kürzer oder länger besiegelt sein dürfte. Mit der Unterstützung durch Industrielle ist es demnach nichts Ordentliches gewesen. So werden wir, da das Bedürfnis nach Orchesterkonzerten außerordentlich stark ist, nächsten Winter mit der Eventualität rechnen müssen, daß fremde Orchester verpflichtet werden, mit welchem Hilfsmittel man schon jetzt zu arbeiten gezwungen war, um überhaupt die noch fälligen Konzerte abhalten zu können. Für das 11. Konzert hatte man sich die Erste Bläser-Vereinigung der Staatsoper Dresden (Amans-Quartett), für das 12. sowie das nachzuholende 4. Konzert das Hallische Stadtorchester verschrieben. Die Dresdner Künstler, ganz erlesene Genüsse spendend, brachten Klassisches und Zeitgenössisches, Mozarts Quintett (K. V. 452) und Beethovens Jugendsonate für Flöte, der leider der ausgezeichnete Flötist J. Amans in höchst geschmackloser Weise als Dreingabe eine elegante, aber halbweltmäßige Serenade von Th. Blumer folgen ließ. Dieser war dann noch mit einem großen Werk, dem Sextett für Klavier und Bläserquintett op. 45, vertreten und bestritt mit der Suite für die 5 Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) von O. Wunderlich den modernen Teil. Beide Dresdner Komponisten sind echte Musiker, ausgezeichnete Kenner der Blasinstrumente, wobei das Entscheidende darin liegt, daß ihr Talent und Wesensart sich gerade für diese Instrumente eignet. Den Blasinstrumenten geht, bei aller Sinnigkeit, das eigentlich Tiefsinnige, inkommensurable Mannigfaltige ab, wie sie aber zugleich, schon durch die ganze Art der Tonerzeugung, der reinen Natur näherstehen wie die Streichinstrumente. Betrachtet man dann auch die Werke unserer Klassiker, die zum Wesen der beiden Instrumentenarten instinktive Beziehungen hatten, daraufhin, so erkennt man ohne weiteres, daß ihre Werke für Blasinstrumente ganz anders geartet sind wie die für Streichinstrumente, denen allein sie die letzten Fragen anvertrauen. Andererseits sind aber die Blasinstrumente geeignet, vor Unnatur zu bewahren, und hätten sie in der Musik des 19. Jahrhunderts eine größere Rolle gespielt, so wäre man vielleicht vor manchem bewahrt worden. Sowohl Wunderlich wie Blumer sind nun Komponisten, die gerade das zu geben haben, was in der Natur der Blasinstrumente liegt,

etwas Serenadenmäßiges im weitesten, aber immer gesunden Sinne des Wortes. Daher der einheitliche, innerlich befriedigende Eindruck ihrer geistreichen, mit beweglicher Phantasie und flottestem Können geschriebenen Werke. Die „Schwärmerei" in Wunderlichs Suite klingt dabei noch längere Zeit nach, ebenso wie einige Sätze Blumers. Kurz, man hat es mit ganz famosen Werken zu tun und kann nur wünschen, daß die Vereinigung sich die Mission der Blasinstrumente an Hand derartiger Werke recht angelegen sein läßt. Weniger konnte gefallen, daß sie den Namen ihres Generalmusikdirektors Fritz Busch als Pianisten auf dem Programm führten, der selbstverständlich nicht mitwirkte, so daß der „ständige" Pianist des Quintetts, Th. Blumer, am Flügel saß. Als ob Busch nichts Wichtigeres zu tun hätte als was schließlich jeder durchgebildete Klavier-Kammermusiker ebenfalls besorgen kann. — Unter Leonid Kreutzer vermittelte das Städtische Theaterorchester Halle vor allem Scriabines C-Moll-Sinfonie. Welche Pflege die russische Musik gegenwärtig in Deutschland, vor allem natürlich in Berlin, erfährt, fällt nachgerade allgemeiner auf. Die Gründe sind zahlreich und sollen hier nicht im einzelnen zur Sprache kommen, zumal sicherlich auch mit äußeren Mitteln gearbeitet wird. Auf sinfonischem Gebiet handelt es sich immerhin noch um etwas Besonderes. Während die deutsche Instrumentalmusik sich bis zu Anfang dieses Jahrhunderts besonders der sinfonischen Dichtung, der Programmusik, verschrieben hatte, pflegten die russischen Komponisten weit stärker die Sinfonie. Das kommt ihnen heute unbedingt zugute, und so hört man denn auch heute die Sinfonien von Komponisten wie Scriabine. Innerlich notwendig ist diese Bekanntschaft keineswegs, aber nicht uninteressant. Scriabine ist in seinen späteren Werken zu einem Vorläufer der heutigen Moderne geworden, aber ganz sicher auf eine äußere Art, d. h. durch offenes Eingeständnis, auf normalem Wege nicht weiterzukommen. So wenig wie z. B. Schönberg besitzt er eine wirkliche originale Seele von bodenständiger Kraft, er geht — in früheren Klavierstücken — in einer Weise in Chopin auf, daß man überhaupt keine Spur eigenen Blutes merkt, in seiner Sinfonik spielt Wagner ein entscheidendes Wort. Scriabine wird weitschweifig, hilft sich immer wieder mit Tiraden, so daß das Gute, das gerade im ersten Satz steckt und in einem lebhaften Empfinden und Klangvorstellen besteht, sehr nivelliert wird. Zu einer echten, konzentrierten sinfonischen Arbeit reicht es überhaupt nicht, die Sprache schwankt zwischen Pathos und Tirade und ist zu einem guten Teil auf russischen Weltschmerz gegründet. L. Kreutzer bewährte sich als sehr umsichtiger Dirigent, und das Hallenser Orchester befriedigte auch höhere Anforderungen, so daß man nur einverstanden sein kann, wenn es im kommenden Winter unter den obwaltenden Verhältnissen regelmäßig herangezogen würde. Allerdings ist der Klang gelegentlich etwas stumpf, was sich im folgenden Konzert unter der Leitung des russischen, in Dresden tätigen Kapellmeisters J. Dobrowen, öfters zeigte. Dieser, ein lebhaft empfindender, phantasievoller Dirigent, dem aber die letzte Dirigentausbildung denn doch noch fehlt, zeichnete sich vor allem in der impulsiven Wiedergabe von Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre aus, während in Schumanns D-Moll-Sinfonie, wohl auch mangels genügender Proben, manche feineren Wünsche unbefriedigt blieben. Zum ersten Male lernte Leipzig aber etwas aus Mussorgskis Boris Godunow kennen, die Polonäse und Liebesszene mit Edith Sajitz und Erich Wildhagen von der Dresdner Staatsoper. Der Eindruck war stark, ließ aber nicht verkennen, daß es sich um eine bleibende Bereicherung des Opernrepertoires schwerlich handeln wird. Es fehlt selbst bei dieser, der größten und einheitlichsten Szene des Werkes, an der Gestaltungskraft im großen, Mussorgski ist eine explosive Natur mit oft schlagenden Einfällen vokaler Charakteristik, aber zu ihrer souveränen Ausnützung fehlt ihm die genügende musikalische Durchbildung. Übrigens, das von Rimsky-Korssakow zur Hauptsache stammende Orchester? Ist es nicht zu voluminös, zu dick ausgefallen? Mussorgskis Absichten zielten doch wohl unverkennbar darauf, möglichst durch die Singstimmen zu wirken, was lange nicht überall genügend beobachtet ist. — Noch über ein weiteres, von H. Abendroth geleitetes philharmonisches Konzert ist zu berichten, das zugleich das letzte mit dem nun in die Brüche gegangenen Philharmonischen Orchester war und dessen Leistungsfähigkeit nochmals klar gezeigt hatte. Das Programm brachte Mozarts G-Moll- und Beethovens 1. Sinfonie, Werke also, die Abendroths unausstehlicher Neigung zu Tempomodifikationen kräftigen Widerstand entgegensetzen, wie sich der Dirigent auch befliß, solche zu vermeiden. Einer stärker persönlichen Auffassung des einzigartigen G-Moll-Werkes stand man nicht gegenüber, der dicke Ton des Dirigenten ist zudem ganz und gar nicht mozartisch, von dem so bewegten Bratschen-Untergrund zu Beginn merkte man so gut wie nichts, die 32tel-Figuren im 2. Satz wurden ebenfalls als Vorschläge behandelt, aber die Leistung war rund und flüssig, des Eindrucks sicher. Wenn noch daran erinnert wird, daß das Blüthner-Orchester unter C. Hildebrand einen Abend gab, so sind alle Orchesterkonzerte der letzten Monate, mit Ausnahme des hier bereits bestens bekannten Prager Dirigenten Bednář, aufgezählt. Er brachte das gleiche Programm wie in Berlin (s. letzten Berliner Bericht), nämlich Smetana und Dvořák, hatte zu einem guten Teil tschechisches Publikum um sich versammelt und ließ auch dieses Mal den Wunsch erheben, daß man doch Dvořáks Sinfonik in Deutschland stärker pflegen möge. Mit der neutschechischen Musik scheints auch nicht weit her zu sein, wie man ja überhaupt den Eindruck starker Ermüdung in sämtlichen europäischen Musikvölkern hat.

Von der Matthäuspassion am Karfreitag hörte ich dieses Mal den zweiten Teil. Man lernte in ihr einen neuen Evangelisten, M. Wilhelm-Berlin, kennen, der warm empfohlen werden darf. Straubes Auffassung ist im ganzen epischer geworden, wodurch zwar eine größere Ausgeglichenheit erzielt wird, die dramatisch-wuchtigen Partien aber etwas in den Hintergrund rücken. Die letzte Gewandhaus-Kammermusik brachte als Uraufführung das Streichquartett G-Moll op. 17 des hiesigen Komponisten H. Ambrosius, das vor allem durch den zweiten Satz, ein stark empfundenes, gesangreiches Stück, hoffnungsvoll berührte. Gegenüber dem ersten fällt der mit zu wenig musikalischer Energie arbeitende, etwas bequeme letzte Satz ziemlich stark ab; hingegen mit dem ersten könnte man sich ernstlicher auseinandersetzen. Es wird sich für den Komponisten darum handeln, ob er auf einem gefestigten Grund original aufzubauen vermag und aus dem Schwanken herauskommt. — Das Dresdner Streichquartett spielte geradezu ideal Beethovens op. 18 Nr. 2, während es für Smetanas „Lebens"-Quartett die urwüchsige Kraft gelegentlich vermissen ließ. Dieses Werk muß man denn schon einmal früher von den „Böhmen" gehört haben, um es wirklich zu kennen. Ein eminenter Könner ist der mit großer Reklame angekündigte Geiger Max Rosdal, der auch mit E. Bohnkes Solosonate op. 14 Nr. 1 bekannt machte, ein halsbrecherisch schwieriges Werk, das aller Schönheit aus dem Wege geht und sich zu einem guten Teil in Absonderlichkeiten erschöpft. Muß wirklich auch für die Musik die „Zerfleischungspolitik" die einzig maßgebende sein? Den nun am Leipziger Konservatorium verpflichteten Geiger Hans Bassermann konnte man

nun auch als Kammermusikspieler kennen lernen, in einem Konzert, das der Cellist A. K. v. Komorowski unter weiterer Mitwirkung von O. Weinreich veranstaltete. Die Künstler werden sich erst noch stärker aufeinander einspielen müssen, bevor es zu vollendeten Darbietungen kommt; ferner läßt sich Dvořáks Dumky-Trio op. 90 mit größerer Rasse spielen. Wie etwas Funkelnagelneues wirkte wieder einmal Beethovens C-Moll-Trio op. 1 Nr. 3, wie mir überhaupt scheinen will, daß gerade der jüngere Beethoven für unsere Zeit wieder besonders wichtig werden kann. Dieser große Mann ist eben so vielgestaltig, daß eine Zeit sich mehr an diesen, die andere mehr an jenen Beethoven halten kann. Das 19. Jahrhundert hatte es bald mit dem mittleren und vor allem späteren Beethoven zu tun, mit der Wirkung, daß die Beethovenschen „Freiheiten" mit zur Zersetzung beitrugen. In dem Klavierabend des guten, aber nicht eigentlich virtuos gebeizten Pianisten Georg Carli wohnte man Erstaufführungen Walter Niemanns und Sigfried Karg-Elerts bei. Der Zyklus „Japan" op. 89 zeigt die Vorzüge des ersteren in unvermindertem Grade. Es mutet heute als etwas Besonderes an, daß Niemann seine „Exotismen" im ganzen auf ganz normal-musikalische Weise erzielt, d. h. die mitteleuropäischen Mittel seinen Zwecken dienstbar macht und dadurch eigentlich weiter gelangt als die Komponisten, die fremde Tonsysteme usw. heranziehen. Man müßte eigentlich auch einmal Japaner oder Chinesen fragen, in welcher Art von Musik sie sich besser erkennen. Da diese Völker für Form ziemlich viel übrig haben, ihre Formbegriffe in der Musik den unsrigen allerdings nicht entsprechen, so läßt sich die Frage nur praktisch erproben. Der moderne Stil wills jedenfalls, daß exotische und einheimische Im- und Expressionen sich verzweifelt ähnlich anhören, wie dies gerade auch Karg-Elerts „Heidebilder" und die Exotische Rhapsodie (Dschungel-Expressionen) zeigen. Man greift ja immer aus dem gleichen Topf, weil man nur einen einzigen hat, und so wird den meisten die Frage wohl nicht schwer, ob sie es mit derartigem oder Niemanns geschliffener, formvollendeter Klavierkunst halten sollen. Aus dem Zyklus ragt der „heilige Berg" besonders hervor. Außerdem hörte man — zu viel an einem Abend — Scriabine und Kornauths denn doch allzusehr von Schumann und Wagner beeinflußte Sonate As-Dur op. 4. Die zwei letzten Sätze hörte ich mir allerdings nicht mehr an. — Was Elena Gerhardt, die nunmehr in Amerika ansässige, berühmte Liedersängerin, bewogen hat, in ihrem im Gewandhaus abgehaltenen Liederabend zum Besten der Nikisch-Weihestätte ausgerechnet Schuberts Winterreise zu singen, ist nicht ersichtlich. Der Zyklus verlangt nun einmal eine letzte seelische und geistige Durchdringung, selbst die schönste und gebildetste Stimme — und die von Frl. Gerhardt hat auch nicht die mindeste Einbuße erlitten — muß bei Ermangelung dieses Faktors scheitern. Wie wenig innere Beziehungen die Künstlerin zu dem Werk hat, zeigte sie auch durch die Wahl der Pianistin Fr. P. Hegner. Man konnte fragen, ob diese überhaupt eine „Seele" habe. So etwas wie die Akkorde des ersten Liedes mechanisch herunterklappern hören zu müssen, gehört zu den Qualen für einen musikalischen Menschen, die Dante in seinem Inferno vergessen hat. Nachher wurde es etwas besser, sonst hätte ich keine vier Lieder ausgehalten.

In der Oper ist gegenwärtig so gut wie gar nichts los, der Spielplan zudem von größter Einseitigkeit. So bot es eine Abwechslung, als der Verein Deutsche Bühne an einem Sonntagmorgen Pergolesis „Serva padrona" zur Aufführung bringen ließ. Der instrumentale Teil lag in den Händen der Kammerorchester-Vereinigung unter der Leitung von Stöver, der sich immer mehr zu einem Dirigenten von ausgeprägtem Charakter entwickelt. Vor der kleinen Oper wurde Mozarts Es-Dur-Sinfonie gespielt, die ausgesprochene, etwas norddeutsch herbe Physiognomie erhielt, weshalb der langsame Satz etwas zu kurz kam. Pergolesis Intermezzo — in H. Aberts Bearbeitung — erheiterte wie immer, wenn man es zwar heute nicht allzu häufig hören darf. Den Pandolfo gab H. Schulz-Dornburg, der zugleich als Spielleiter figurierte, sehr geschickt, die Magd ein Frl. A. Küas, die mit der talentierten Leistung einer einstudierten Anfängerin aufwartete. Diese im Alten Theater vor sich gegangene Aufführung läßt die Aufmerksamkeit auch einmal auf den Leiter der städtischen Schauspielmusik, den Komponisten Georg Kiessig, richten, der zugleich oder vor allem auch die Funktion eines Hauskomponisten inne hat. Seit einigen Jahren schreibt er die Musiken zu den mannigfachsten Schauspielen, eine in verschiedenster Hinsicht undankbare und selbstlose Arbeit, sonderlich wenn man sich die ihm zur Verfügung stehenden geringen Mittel vor Augen hält. Die Schauspielreferenten nehmen kaum ausnahmsweise Notiz von dieser oft ausgedehnten Musik, das Schauspielpublikum, wenig musikalisch interessiert, würde die Musik wohl erst vermissen, wenn sie fehlte. Neulich, bei einer sehr interessanten Neueinstudierung des „Faust" zweiter Teil durch Dr. Kronacher, kam es nun auch zu einer neuen „Faust"-Musik, die die Teilnahme weiterer Kreise besonders verdient. Von Gesang ist, den heutigen Verhältnissen entsprechend, fast völlig Abstand genommen, das „Orchester" besteht aus Streichquartett und einigen Bläsern, eine Besetzung also, die auch für Provinztheater in Betracht kommen kann. Kiessigs Musik ist zu einem großen Teil Zwischenszenenmusik, bereitet vor oder verdichtet das Gesehene in geistvoll musikalischer Sprache, die nie aufdringlich wird und einen Komponisten zeigt, der verschiedene Stilarten auf ungezwungene Weise beherrscht, gelegentlich auch von ganz modernen Mitteln Gebrauch macht; die Schlacht z. B. ist geradezu expressionistisch gehalten, was für diesen Zweck ganz gut paßt. Sein Bestes und teilweise Treffliches gibt Kiessig, wo er wirklicher Musiker ist, und man bedauerte einzig, daß das Schauspielpublikum der Musik zwischen den Szenen nicht mit genügender Aufmerksamkeit folgte.

Leid tat es mir, wegen Abwesenheit von Leipzig nicht die letzte Melos-Veranstaltung besuchen zu können, in der vom Frankfurter Amar-Quartett auch ein Quartett von Hindemith zum Vortrag gelangte.

* *

Über weitere Veranstaltungen berichtet unser W-Mitarbeiter:

In einem Konzert des Leipziger Frauenchors kam unter Mitwirkung des Männergesangvereins Leipzig 1910 und verschiedener Solisten Rob. Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" zur Aufführung. Das Werk kommt einem in manchen Partien doch schon recht veraltet vor, wozu nicht zum wenigsten die an die Kaffeekranz- und Gartenlaubezeit erinnernde Dichtung beiträgt. Wenn auch der Chor noch nicht ganz auf der Höhe war, so ist doch sein Dirigent Paul Losse ein fähiger Chorleiter, von dem sich noch mancherlei erwarten läßt. Aber die Solisten! Fräulein Lucie Leonhard mag ja eine ganz sympathische Altstimme haben, aber daß sie nicht in den Konzertsaal taugt, darüber sollte sie sich im klaren sein. Und dann, welcher Mißgriff, für ihre gemütlich-bürgerliche, absolut undramatische Art Lieder Franz Schuberts, wie „Dem Unendlichen" und „Rastlose Liebe" zu wählen. Auch Rose König hatte keinen guten Abend, ihr Organ klang oft grell und in die Höhe getrieben. Den Tenor, der für Carl Voigt einsprang, wollen wir pietätvoll übergehen. Einzig gut und tüchtig war der Baß des

Herrn Franz Schmidt. Eugen Schubert begleitete am Klavier schlecht und recht, so gut es eben gehen mochte. — Ein Konzert intimer Art war der Mozart-Abend Anny Eiseles in dem freundlichen und geschmackvollen Roenisch-Saal. In ihrer elementaren und temperamentvollen Art brachte sie dem Hörer vor allem die große tragische Seite Mozarts so recht vor die Seele, wenn auch die Grazie und Süßigkeit dieser wunderbaren Künstlernatur dabei etwas zu kurz kam. Die kleine Zuhörerschar spendete begeisterten und herzlichen Beifall. — Zu einer innerlichen Feierstunde gestaltete sich ein Orgelkonzert Günther Ramins, in dem Sweelinck, Scheidt, Lübeck und Buxtehude, alles Meister des 17. Jahrhunderts, zum Vortrag kamen. Was waren doch das für Männer! Gleich schwarzen Riesenschatten tauchen aus vergangenen Jahrhunderten ihre Gestalten auf, in ihrer dämonischen Feierlichkeit und in ihrer oft bis ans Groteske grenzenden Phantastik. Hier sind Quellen, wo Ströme lebendigen Wassers rauschen. Aus den modernen Sümpfen ist nicht viel herauszufischen. Ramin spielte mit energischer Kraft und Einfachheit ohne gekünstelte Registrierung, wie es sich für derartige Meister geziemt. Die still lauschenden Hörer werden ihm für diesen Abend Dank wissen.

Musikbriefe

AUS HAMBURG

Von Bertha Witt

Ein ruhiges Gleichmaß hat im Konzertleben Platz gegriffen, und die Ursachen braucht man nicht zu nennen. Es lohnt sich eben nicht mehr, seine Kunst um Papiermark auf den Markt zu bringen; anderseits kann man aber auch nicht sagen, daß nunmehr valutakräftige Ausländer die Konzertsäle überschwemmten zur Sicherung künstlerischer Erfolge. Nur der schwedische Komponist Kurt Atterberg suchte mit einem eigenen Orchesterprogramm, das neben stark nationalen Einschlägen auch unverkennbar westliche, namentlich deutsche Einflüsse aufwies, die bereits frühere, zwar flüchtige Bekanntschaft mit ihm vorteilhaft zu festigen, und in Efrem Kurtz stellte sich, mit spezifisch russischem Programm, ein russischer Dirigent vor. Doch kam bei aller fast elementaren rhythmischen Kraft und dem Feuer, das seine Musikauffassung verriet, bei ihm die wahre innere Kunst erheblich zu kurz, obwohl der Eindruck einer ungewöhnlichen und befähigten Musikerscheinung kaum abzuschwächen war. In Emanuel Feuermann lernte man bei dieser Gelegenheit einen Violoncellisten kennen, dessen feines, empfindungsschönes Spiel auf ausgezeichnete Qualitäten schließen ließ. Im übrigen wäre nur Franz von Vecsey zu nennen, der seine Amerikareise nicht antrat, ohne von seinen zahlreichen Hamburger Freunden in einem eignen Orchesterkonzert Abschied zu nehmen. Weitergehend in der Reihe eigener Orchesterkonzerte, die übrigens gar nicht so selten geworden sind, wie bei der Unerschwinglichkeit gerade ihrer Kosten eigentlich anzunehmen wäre, kommen wir zunächst auf jenes von Edward Moritz nebst einer jungen Wiener Sängerin, Anni-Maria Hönel, deren etwas uneinheitliche, wenn auch hernach zu vollem Erfolg führende Leistung auf ein — und zwar nicht nur örtliches Debüt schließen ließ. Das bunte und vielseitige Programm, das in Bestätigung früherer entsprechender Eindrücke nicht davon überzeugte, daß Moritz, der als Komponist sich mit Recht eine wachsende Bedeutung zu verschaffen weiß, auch als Dirigent auf solche wesentlich Anspruch hätte, enthielt von ihm selbst ein Intermezzo aus Op. 11, eines jener Stücke, die Moritz orchestertechnisch auf den Spuren Richard Strauß' und Mahlers zeigen und neue Beweise liefern, daß der anfangs so unentwegt nach links strebende Komponist musikalisch immer entschiedener einer gemäßigten Richtung zuneigt. — In die Reihe der Neuen gehört ein Kompositionsabend des jungen Hamburger Tonkünstlers Siegfried Scheffler: ein begabter Kopf von vielseitiger musikalischer Bildung, wenn sich auch der Eindruck einer geklärten Planmäßigkeit noch keineswegs ergibt, so daß einiges aus dem bunten Programm ebenso gut hätte unterbleiben können. Es gab da Bruchstücke aus einer romantischen Oper (Mariähilf), Programmusik als Ausfluß mazedonischer Kriegseindrücke, Orchesterlieder, die Sabine Kalters feine und edle Kunst zum Erfolg führte, und sinfonische Sätze, — diese am uneinheitlichsten und schwächsten. Die Hoffnungen, die Siegfried Scheffler erweckt, liegen in einer sprühenden Farbigkeit der Instrumentierung, in einer Flüssigkeit des heiteren musikalischen Stils und in einer Chorsatzkunst von solcher Wucht und Vielstimmigkeit und solcher Handhabung der Stimmführung, daß sie auf diesem Gebiet fast neu wirkt; wie auch der Gedanke neu ist, den gewaltigen Chor in das Vorspiel der Oper einzuflechten, so daß sich eine Art Wallfahrtsbild ergibt, das zwar, durch lange musikalische Zwischensätze unterbrochen, der Einheitlichkeit entbehrt.

Aus den Vortragsfolgen der Brecher-Konzerte möchte ich an erster Stelle Igor Strawinskys erstmalig gespielte Suite „Der Feuervogel" hervorheben; sie erregte zwar lebhaften Widerspruch, wenn auch nicht in gleichem Maße, wie vor einem Jahr desselben Komponisten „Petruschka", aber auch sie beweist, daß wir es in Strawinsky mit einem Komponisten zu tun haben, der nicht nur ein ausgezeichneter, sondern auch ein geistreicher Musiker ist. Über die Planmäßigkeit des formalen Baues seines eigenartigen Werkes kann auch die als allzu modern empfundene Instrumentation nicht hinwegtäuschen. Brecher lenkte auch das Interesse wieder auf eine Sinfonie — H-Moll — des Russen Borodin; bei der Beständigkeit des sinfonischen Repertoires in unseren Konzerten ist sicher jede Durchbrechung der festgezirkelten Linie auch zugunsten eines nicht immer ganz vollwertigen Stückes schon an und für sich zu begrüßen. Daß Brechers Konzerte nach der Art seines Musizierens hier zu den „Ereignissen" zählen, ebenso wie die Egon Pollaks, mag auch bei beiden eine leise Neigung zu Konzessionen vorhanden sein, sei nur nebenbei erwähnt. Brechers Solistenwahl entspricht dieser Neigung; sie fiel diesmal auf den wieder wahrhaft meisterlich singenden Schlusnus, auf Birgitt Engell, die mit dem Vorzug einer schönen Stimme ebenfalls den einer vollendeten Gesangskunst verbindet, auf Arthur Schnabel und Alma Moodie. Letztere hat, seit sie vor einem Jahr durch Brecher hier eingeführt wurde, die Gunst der Hamburger so vollständig gewonnen, daß man in den letzten Jahren bei uns nicht leicht ein Beispiel dafür findet. Zwar erreichte sie mit Brahms' Violinkonzert nicht ganz dieselbe Vollendung wie derzeit mit dem Beethovenschen, aber der Eindruck einer bedeutenden und künstlerisch unabhängigen Persönlichkeit ergab sich auch hier. — Auch Egon Pollak führte hier eine neue Geigerin ein, Cäcilie Hansen, die ihrem ersten Erscheinen (mit dem Tschaikowsky-Konzert) ein eigenes Konzert anfügte. Ein Temperament von virtuosem Zuschnitt, voll Rasse und Selbständigkeit stellt sie in die Klasse der spezifischen Geigentalente, obzwar einstweilen noch mitten unter die Virtuosen. Pollak brachte uns auch den Geiger Eddy Brown mit dem Beethoven-Konzert; vieles

deutete jedoch im Vortrag auf Weichlichkeit und Verzärtelung, die den Gesamteindruck letzten Endes ungünstig beeinflussen mußte. Pollak selbst versuchte sich, anscheinend erstmalig, an Bruckner (III. Sinfonie), ohne aber in das schwer lösbare Problem der Bruckner-Musik erheblich mehr als obenhin eindringen zu können. Überwältigend wirkte dagegen seine Wiedergabe der Beethovenschen Pastoral-Sinfonie in einem Extrakonzert, an dem Elisabeth Schumann als Mozart-Sängerin glänzend beteiligt war. — Für Bruckner setzte sich übrigens auch in diesem Winter wieder Kapellmeister C. F. Adler mit drei Konzerten ein, bei denen der wachsende künstlerische Erfolg namentlich in der V. Sinfonie einen eindrucksvollen Höhepunkt erreichte. Eduard Erdmann spielte bei dieser Gelegenheit Rachmaninoffs Klavierkonzert C-Moll, und zwar so ausgezeichnet, daß man von einem nachhaltigen Erfolg reden kann. Sonst war Erik Enderlein (vom Hbg. Stadttheater) solistisch beteiligt; die Wahl der Romerzählung aus Tannhäuser war nicht ihm zuzuschreiben, aber es scheint, als wenn solche Zerstückelung Wagners immer noch kein Ende haben soll. Das diesjährige Vereinskonzert der Musikfreunde leitete Prof. Abendroth und brachte eine hochwillkommene Überraschung in Antonio Vivaldis Konzert A-Moll für Streichorchester, besonders hinreißend durch die feinsten dynamischen Schattierungen. Von dem hier selten gespielten Max Reger hörte man die Böcklin-Musik in kaum zu übertreffender Auslegung. Prof. Walter Lampe spielte Beethovens viertes Klavierkonzert mit großem Erfolg. Ein Konzert der Akademischen Orchestervereinigung, Angehörige der jungen hamburgischen Universität, erbrachte wenigstens lebhaftes Zeugnis von der Musikfreudigkeit in diesen Kreisen; die Wahl der Weinerschen F-Moll-Serenade war jedoch gewagt, da die seinerzeit mit ihr hier erzielten Eindrücke bei dieser Gelegenheit keineswegs zu erreichen waren. Die blendende virtuose Klavierkunst Richard Singers unterstützte das Konzert.

Unter den vom Orchester unabhängigen Veranstaltungen gibt es immer noch viel Interessantes; gleich zunächst das italienische Künstlerpaar Carla und Carlo Censi-Ferrario. Wie die Künstlerin eine Reihe altitalienischer Arien, Volks- und moderner Lieder, trotz nicht mehr unverbrauchter Stimmittel in einer Art wiedergab, wie man eben nur in Italien singen kann, und darauf sich an den Flügel setzte, um vierhändig deutsche Klaviermusik mit seelisch und technisch vollkommener Einfühlung zu spielen, war in der Tat ein kleines Ereignis. Die hier gehörte moderne italienische Liedmusik, von Raspighi und Pizzetti, bewegt sich ganz in dem Kreis, für die uns Deutsche etwa Puccini maßgebend geworden ist. — Gesangsterzette, selbst Duette, hört man so selten öffentlich, daß Gerhard und Eva Jekelius-Lißmann und Hans Lißmann sich besonderen Dank um einige solche Darbietungen erwarben. — Die Uraufführung eines Klavierquintetts in G-Dur von Siegfried Scheffler läßt noch einmal auf den schon obengenannten Komponisten zurückkommen; es war das Hauptwerk einer jener zeitgenössischen Abende, die die Pianistin Edith Weiß-Mann in mutigem Eintreten für modernes Musikschaffen veranstaltet. Dies jüngste Werk Schefflers, vielleicht das wertvollste, das wir bisher von ihm kennen, verrät in seinen drei Sätzen so bedeutende musikalische Qualitäten, daß eine häufigere Berücksichtigung zu wünschen ist, um diese erfreuliche Bekanntschaft möglichst weitgehend zu vermitteln. Bei gleicher Gelegenheit hörte man auch, soviel ich weiß, erstmalig in Hamburg, ein Werk von Paul Hindemith, und zwar die kleine Sonate, Op. 11, für Bratsche und Klavier. Völligen Aufschluß über das Schaffen dieses Modernen vermag sie nicht zu geben, da sie offenbar noch den Scheideweg in der Hindemithschen Kunst bezeichnet. „Vier stille Lieder" von Emil Mattiesen ergänzten das Programm. Die Konzertgeberin wurde bestens unterstützt durch die Geigerinnen Erika Besserer und Bertha Dehn, Herrn S. Wolf (Bratsche), Paul Barth (Cello) und Franz Notholt (Tenor). Kammermusik ist übrigens hier diesen Winter ziemlich vernachlässigt worden; unter nicht hamburgischen Vereinigungen kann ich nur das ganz zuletzt erscheinende Groninger Streichquartett nennen, dem man besonders die Bekanntschaft des Streichquartetts F-Moll eines jungen holländischen Komponisten, Willem Pijper, zu danken hat. Holländische Musik kennt man hier so gut wie gar nicht; um so angenehmer überraschte dies impressionistisch beeinflußte, melodievolle, im Aufbau äußerst straff und geschickt gehandhabte Werk, das außerdem im Scherzo-Satz durch Einführung einer sogenannten stummen Violine zu der Dämpferbegleitung der übrigen Instrumente und der dadurch erzielten eigentümlichen Klangwirkung besonders überraschte.

AUS MANNHEIM

Von Dr. Carl Anton

Mannheim. Die hiesige eigentliche Konzertzeit fand ihren glänzenden Abschluß mit der Aufführung von Bruchs „Odysseus". Prof. Schaltschneider brachte das Werk geradezu mustergültig zu Gehör. Der Chor war, namentlich am Schluß, von hinreißender Wirkung. Den Odysseus sang sehr schön Herr Burgwinkel; Frau Freund-Nauen ist eine seelenvolle Penelope. Die Sopranpartie sang, in letzter Stunde einspringend, sehr musikalisch Frl. Lotte Kleinschmitt. Den Baß übernahm Herr Rehfuß. Der Chor weist nicht nur weitere Fortschritte auf, sondern auch zunehmende Vertiefung. Seine Bedeutung in der Hebung des musikalischen Geschmacks in den Chorvereinigungen, hauptsächlich in den Männerchören, nimmt mehr und mehr zu. Die Arbeiterkreise besuchten besonders zahlreich diese Aufführungen der Volkssingakademie, die wiederholt werden mußten. Über die Bedeutung Schaltschneiders, der von der vokalen Erziehung aus die allgemein musikalische Höherführung unternimmt, wird noch später die Rede sein müssen. Sie ist weit mehr als nur lokaler Art. —

Sonst ist an Musikveranstaltungen nennenswerter Art noch anzuführen der Meisterkursus, den Frau Kwast-Hodapp vom 31. April bis 2. Mai in der Hochschule für Musik abhielt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern möchte: ihr Spiel oder ihre Pädagogik, ihren in eingehenden Gesprächen zum Ausdruck kommenden psychologischen Tiefblick, mit dem sie bei den jeweils ihr Vorspielenden die Zusammenhänge zwischen Musik und Menschsein aufzudecken und zur Klarmachung der Fehlleistungen, zur Fortbildung der Künstlerschaft anzuwenden weiß. Besuch und Vorspielerzahl waren gut. — Das Nationaltheater brachte als „Uraufführung" die deutsche Erstaufführung von Strawinskys „Rossignol", lyrisches Märchen nach Andersen (Paris 1914). Die Darbietung war glänzend. Erich Kleiber (auf den auch die wundervollen Bühnenbilder zurückgehen) erwies sich als geborener Operndirektor und hat sich in dem unerquicklichen, lähmenden Kompetenzkonflikt, der zur Zeit am Theater herrscht, seine Position damit sicher gefestigt. Das ist der Erfolg dieser mit enormem materiellen Aufwand und nicht minder solchem an künstlerischer Kraft und Hingabe unternommenen Première. Einen anderen vermögen wir nicht festzustellen. Der Beifall galt den ausgezeichneten Leistungen (Orchester, Irine Eden als Nachtigall, Bartling als Fischer, Burgwinkel als Kaiser), dem berückenden Bühnenbild — aber nimmer dem Werk an sich, das impressionistisch-futuristisch-

atonal gehalten nicht als „Musik" anzusprechen ist. Das chinesische Milieu, für den Kenner geradezu karikiert, ist lediglich willkommene Möglichkeit des „Sichaustönenkönnens" nach eigener Weise. Vom Märchen keine Spur mehr. Im Sinne des Mannheimer Nationaltheaters war diese Aufführung eine Verirrung, über deren, aus Feigheit vielfach unausgesprochenen, peinlichen Eindruck erlösend hinweg half das unmittelbar darauffolgende Werk Erwin Lendvais „Archaische Tänze", ein sinfonischer Reigen. Es ist eine Tanzfolge von 9 Bildern aus der Kultur- und Kultusgeschichte der Menschheit, im Totenkult ganz erschütternd. Kreideweiß, der neue Ballettmeister, wußte das Ballett zu veredeltem Tanzen zu entwickeln, zu seelischem Ausdruck zu steigern. Die Bühnenbilder (Heinz Grete!), frei von jeder Theatralik, wirkten monumental, feierlich. Werner v. Bülow brachte die jeweils aus dem Geist der Zeit und ihres Menschseins heraus entstandene und doch eigenvolle Musik ausgezeichnet zur Geltung. Der Komponist wurde mehrfach gerufen. Dieses Werk hat Werte vermittelt, geweckt und wird seine Bedeutung haben.

AUS KAISERSLAUTERN

Von Josef Karl

Uraufführung der Oper „Die Bäuerin" von Robert Hernried im Stadttheater zu Kaiserslautern am 2. Mai.

Die erste Aufführung der einaktigen Oper „Die Bäuerin" des in Wien geborenen Robert Hernried, der damit ein Drama von Clara Viebig aus der Dramenreihe „Der Kampf um den Mann" (in einer Bearbeitung von Richard Batka) vertont hat, kann mit berechtigtem Stolz als ein musikalisches Ereignis für unser Stadttheater gebucht werden, eine künstlerische Tat, deren Widerhall über unsere Stadtmauern und über das Pfälzerland hinauszudringen würdig erscheint. Der bei der Feuertaufe seines Werkes anwesende Komponist, die tüchtigen Anwälte seiner Sache: Dr. Berend als Kapellmeister, Herr Patten als Spielleiter und die Darsteller der neuen Gestalten wurden durch den lebhaften Beifall der Zuhörer wiederholt auf die Bühne gerufen.

Das von volkstümlich blühendem, freilich mehr derbem als geistigem Leben strotzende Textbuch ist mit einer Musik ausgestattet, die den mit reicher Schöpferkraft begabten Künstler, den reifen Beherrscher des gesamten mächtigen Rüstzeuges neuerer Orchesterkunst, allerdings auch den auf dem Werke liegenden, wie es scheint, unvermeidlichen Schatten Wagners und Richard Straußens sofort erkennen läßt. Ein ziemlich umfangreiches Vorspiel bringt schon die leitmotivischen Hauptgedanken und deutet die bunte Gefühlswelt des Ganzen recht wirkungsvoll zusammengedrängt an. Die treffende Erfassung bäuerlichen Lebens, Liebens und Sterbens, die überraschende Zuspitzung der Handlung auf das Tragisch-Verbrecherische; ein zwischen dem Allzumenschlichen und schließlich Schrecklichen ganz natürlich sich einfügendes Liebesidyll von verklärter Schönheit; die stete Bewegung und an einigen Stellen wirklich nervenpackende Hochspannung der Geschehnisse bieten der Musik prächtige Möglichkeiten, die von dem Tondichter zu einem hinreißenden Gesamteindruck genützt und gesteigert wurden. Er wird sich damit kaum erschöpft haben. Möchte er ein anderes Mal es mit einem Stoffe versuchen, der Reineres, mehr an sich Beglückendes, in sich birgt; nicht immer diese großen, allzu wilden Leidenschaften, von denen schon zu viele, auch deutsche Opern, voll sind!

Die Wiedergabe war den besten Kräften unserer ernsten Oper anvertraut, die, wie schon so oft, bei bedeutenden künstlerischen Aufgaben sich wieder mit aller Kraft und Kunst einsetzten und im allgemeinen recht kennzeichnende wertvolle Leistungen boten: Fr. Rostin als Bäuerin, Fr. Wendorf-Fecht als Karline Flesch, Frl. Fanz als Cilla, Hr. Kempf als Bauer. Dr. Berend und sein Orchester blieben ihrerseits der Partitur, die es offenbar an gepfefferten Schwierigkeiten und Reizen, aber auch an Schönheiten im guten alten Sinne nicht fehlen läßt, so viel wie nichts schuldig.

Besprechungen

Rudolf Bode, Ausdrucksgymnastik. München 1922. C. H. Beck. 60 S. 16 Bildtafeln.

Der Verfasser ist ein Schüler von Dalcroze, strebt aber über diesen hinaus und sucht nach einer Vertiefung des rhythmischen Problems weit über jede Kunsttechnik hinweg. Er wendet sich gegen den Rationalismus und Intellektualismus einer naturwissenschaftlich-mechanistischen Weltbetrachtung, die den Menschen in mechanische Funktionen aufzulösen suchte. Der Mensch ist ihm mehr als ein Kreuzungspunkt rationaler Gesetzmäßigkeiten. Vielmehr erkennt er in ihm das Irrationale, dem man nicht mit rationalisierenden Methoden beikommen kann, und betont, daß er nur ganzheitlich zu erfassen ist. So sucht er den Begriff Rhythmus, im Gegensatz zum Takt, von allem Rationalen zu befreien.

In ernstem Ringen um die Ergründung des Problems setzt er sich mit der Psychologie und Philosophie auseinander. Für die erste, die er als eine noch zu sehr naturwissenschaftlich orientierte anzusehen scheint, verlangt er eine Durcharbeitung der Grundbegriffe im Sinne einer klaren Bestimmung der Bedeutungsgehalte. Das zeigt sich heute schon in der neueren Psychologie, und damit ist zugleich eine Annäherung an die Philosophie gegeben, die der Verfasser zu einer Interpretation seines ins Kosmische gehenden Rhythmusbegriffes herbeizieht. Rhythmus ist ihm etwas Irrationales, das sich einer logischen Definition entzieht und nur in ursprünglicher Lebensbewegung zum Ausdrucke kommt. Damit führt er den Begriff Leben ein, der in der neueren Philosophie eine überragende Rolle zu spielen beginnt. Und sicher hätte der Verfasser für die philosophische Begründung seiner Anschauungen eine breitere Basis gewinnen können, wenn er sich an die Lebensphilosophie gewandt hätte (Dilthey, Spranger, Scheler, Simmel, Driesch u. a.), anstatt sich zu eng allein an Ludwig Klages anzuschließen. Dessen Auffassung von Geist und Leben als zwei ursprüngliche Wirklichkeiten: die zeitlose des Seins und die zeitliche des Geschehens, veranlaßt ihn, den Geist als Ursache der Arrhythmie anzusehen. Aus dieser Zweiheit: Geist und Leben, über deren erkenntnistheoretische Berechtigung hier nicht kritisch zu reden ist, läßt sich wohl phänomenologisch der Gegensatz Arrhythmie und Rhythmus ableiten, aber für eine Identifizierung der Arrhythmie mit der erfahrungsgemäß feststellbaren geringen Rhythmie im individuellen Leben wird kein ausreichender Grund gegeben. Es sei denn, daß man den metaphysischen Begriff Geist psychologisch einengt und zur ratio umprägt. — Diese Andeutungen können zeigen, daß bei Bode noch nicht alles zu voller philosophischer und psychologischer Klärung gelangt ist, sie vermögen aber auch zu beweisen, mit welcher Tiefgründlichkeit sich der Verfasser um dies Problem bemüht.

Bei der pädagogischen Begründung seiner Arbeit schließt er wesentlich an Pestalozzi an, dessen Ideen heute wieder lebendig werden. Im Mittelpunkte der

Erziehung, die nicht um des Lehrers, sondern um des Schülers willen da ist, steht der g a n z e Mensch. Damit spricht er einen der wohl einfachsten, aber erst in der neueren Pädagogik wieder zu wirklicher Geltung kommenden Grundsatz aus. Er will dem Kinde sein natürliches Recht auf Bewegung wiedergeben, das ihm durch die Folterei des üblichen Schreibunterrichtes, durch die einseitige Stoffaneignung auf toten Schulbänken genommen worden ist. Damit stellt sich Bode in die Reihe der Schulreformer, die das Erziehungsproblem nicht mit Schulmethoden lösen, sondern die alle im ganzen Menschen gegebenen Kräfte zur Entfaltung bringen wollen. Damit gewinnt er auch eine Grundlage für eine Kunsterziehung, die nicht einen Kunstgeschmack oder eine Technik anerziehen will, sondern die wirkliche innere Kultur anstrebt, die Vorbedingung jedes künstlerischen Ausdrucks. Der praktische Teil und die große Zahl der beigegebenen Abbildungen gewähren einen guten Einblick in die Arbeit des Verfassers. Bode will gegenüber den verschiedenen Formen der Gymnastik und gegenüber dem Sport und dem Turnen zu einer Synthese führen, nach der man aus weltanschaulicher Zerrissenheit heraus verlangt, und die besonders auch in unserem Erziehungswesen nötig ist. R. Wicke

R i c h a r d Z o e l l n e r, Eine kleine Kammersinfonie für Streichorchester op. 4. Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Richard Zoellners Wesen aus diesem Werk kennen zu lernen, dürfte insofern schwierig sein, als sich eine stilistische Eigenart kaum darin kundgibt. Sein Musikertum ist Bekenntnis von innen heraus, getränkt von leidenschaftlicher Glut und gläubigem Aufschauen zu den „Ganzgroßen". Technisch ist ihm kaum etwas vorzuwerfen, da der Satz flüssig und mühelos erscheint. Daß der Komponist von sich besonders in letzter Zeit reden machte, läßt darauf schließen, daß sich in seiner Mappe Bestes findet, von dem er das „Nur-gute" in dieser Kammermusik zum Besten gab. Freudig begrüßen wird man sie immerhin und als Ausfluß einer ehrlichen Seele, die sich nicht hinter mit Haaren Herbeigezogenem schüchtern versteckt und sich selbst um des Tagesruhmes willen verschachert. Das keinesfalls. E. Anders

G e o r g G r ä n e r, Paul Graener, Leipzig 1922. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). 72 S.

In der einst von Richard Strauß begründeten Monographiensammlung „Die Musik", deren weitere Herausgabe Arthur Seidl besorgt, erscheint als zwanzigstes Bändchen eine Biographie Paul Graeners von seinem Vetter Georg Gräner geschrieben. Inhaltlich stellt dieses Büchlein etwa eine Synthese von Musikschauen einerseits, ästhetisch begründeter Zeitforderung und dennoch durch das kritische Moment — so paradox es klingen mag — wenig getrübter Hingabe an das Werk Paul Graeners andererseits dar, wozu als Supplement die verwandtschaftlichen Grade treten. Natürlich muß der Biograph zu seinem Vorbilde stehen, schriebe er mit Haß und gegensätzlicher Leidenschaft, würde das Bild dessen, den wir in seinem Leben und Schaffen schauen sollen, gewiß mehr verkehrt werden, als durch eine zu reichliche Dosis Liebe. Im großen und ganzen kann man sagen, daß Georg Gräner die Zügel in einem gemäßigten Tempo in Händen behielt, wenn sein Wagen auch hier und dort in stürmischere Begeisterung hineinsteuerte. Wer kanns ihm verdenken, da ja Meister Paul Graener zu jenen liebenswürdigen Menschen zu zählen ist, die durch den Zauber ihrer geistig, von feiner humorvoller Selbstironie umflammten Persönlichkeit den Kreis der Freunde stetig und unbewußt um sich erweitert, weil von ihm eben ein menschliches Fludium ausströmt, dem man sich unsäglich schwer entziehen könnte, wenn man auch wollte. Diese Liebenswürdigkeit, die auch die Quintessenz seiner Musik ist, ob sie nun, wie Georg Gräner analysiert, deutsch-architektonisch oder westeuropäisch fundiert ist, schwingt auch in dem Büchlein, gleichviel, ob sie beeinflußt von Paul Graenerscher Psyche ist, oder ob sie Georg Gräners Wesensart darstellt. Daher liest sich das Büchlein geschmeidig und — einmal begonnen — legt mans erst mit den letzten Worten aus der Hand, wenn schon gerade diese ein wenig zu der sonstigen sinnigen Betrachtungsweise in ihrer gar zu emphatischen Geste kontrastieren. Wir wissen nun von Paul Graener so Manches, was wir menschlich nur aus seinem Werke ahnten, wir durften bis an die Wurzeln seines Lebens schauen, geleitet von einer Hand, der es innerstes Bedürfnis ist „dem Vetter eine Ehrensäule aufzurichten". E. Anders

C u r t B e i l s c h m i d t, op. 39, Romanze für Violine und Klavier. Leipzig, Wilh. Hartung.

Das melodiös flüssige Stück berichtet nicht von außergewöhnlichem Erleben, enthält keine großen Gegensätze und besitzt infolgedessen keine den Hörer packende Spannung. Die Harmonisation erscheint öfters erkünstelt, ruckartig. Da der Komponist offenbar an die Möglichkeit gedacht hat, daß auch die Flöte ausführendes Organ sein könne, fehlt leider jede Ausnutzung der sonoren tiefen Violinlage. Dem Spieler gibt es Gelegenheit zu gutem Kantilenenvortrag und wird ihm deshalb willkommen sein. Th Raillard

R e i n h o l d L i c h e y, op. 13, Lieder für eine Singstimme mit Orgelbegleitung. Frankfurt a. O., Verlag Bratfisch. — Einfache und ansprechende Melodieführung. Eine Schwäche liegt in der zweimal hintereinander erfolgenden Erhebung zum f''.

—, op. 17, Zwei Lieder für eine hohe Stimme und Klavier. Naumburg, Verlag Schölers. — Sehr simple Vertonung recht unbedeutender Texte.

—, op. 49, Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier. Naumburg, Kommissionsverlag Domrichs. Ohne Inspiration, uninteressante, abgebrauchte Harmonisierung; die Begleitung ist orgelmäßig, zum Teil ganz steif (s. das Zwischenspiel auf S. 3—4). Nr. 2 enttäuscht um so mehr, als man an Schumanns Vertonung des gleichen Textes denken muß.

—, op. 6,3 und op. 7, Geistliche Lieder für Sopran und Tenor. Langensalza, C. Herm. Beyer. — Warum zwei Singstimmen herangezogen werden, ist unersichtlich. Die Texte verlangen und rechtfertigen es nicht. Dem Tenor wird an Höhe, noch dazu im piano, zuviel zugemutet.

—, op. 30, 2, Motette für gemischten Chor: „Wer da glaubet und getaufet wird". Frankfurt a. O., Verlag Bratfisch. — Für liturgische Gottesdienste geeignet. Störend wirkt die bruchstückweise Deklamation: „Der soll verdammet — der soll verdammet"; warum kann nicht gleich der Satz vollendet werden: „Der soll verdammet w e r d e n"?

—, op. 45, Psalm 13 für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. Königsberg i. Pr., Verlag K. Jüterbock. Der vierstimmige Satz ist stellenweis recht anfechtbar. Die schwach verhüllten Oktaven auf S. 4 zwischen Tenor und Baß („Damit ich nicht entschlafe") sind störend. Bei der Textunterlage ist zu beanstanden, daß einzelne Stimmen nicht den ganzen Satz aussprechen, sondern ihn mitten drin aufnehmen, z. B. („wie lange") „willst du bergen;" — („wie lange") „willst du Sorge tragen?", und daß ein neuer Gedanke des Textes ganz nebensächlich während eines Melisma eingeführt wird, bei S. 5 „ich singe dem Herrn". Auch ist die Anordnung der Tonarten, erst D-Moll, dann G-Dur, nicht gutzuheißen.

—, op. 42, Fantasie und Fuge für Orgel. Königsberg i. Pr., Selbstverlag. — Handfeste, kontrapunktisch gut gearbeitete Organistenmusik. Die Orgel scheint das Gebiet zu sein, auf dem der Komponist die meisten Wurzeln hat und mit Erfolg arbeiten kann. Th. Raillard

Kreuz und quer

Italienische Musikzeitschriften. Die Italiener haben sich offenbar plötzlich ihrer ruhmvollen Vergangenheit auf dem Gebiete der komischen Oper (opera buffa) erinnert, denn die neu gegründete „Cooperativa Italiana Arte Operettistica" (Gemeinschaft für italienische Operettenkunst) veröffentlicht im Oktoberheft des Pensiero musicale einen flammenden Aufruf an alle nationalgesinnten Italiener, der sich energisch gegen die Invasion der deutschen und französischen Operette wendet. Das ist durchaus begreiflich in einem Lande, das einen Rossini hervorgebracht hat. Denn seit in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Offenbach und Joh. Strauß im Norden geradezu klassische Meisterwerke dieser Gattung als Erstlinge hingestellt haben, ist die Operette mit wenigen Ausnahmen stetig im Sinken begriffen. Das Volkstümliche, die Seele namentlich der Wiener Operette wich dem banalen Gassenhauer und die Szenerie der Stoffwelt hat sich den Ansprüchen des modernen Publikums entsprechend ebenfalls geändert. Man erbaut sich heute lieber an den Plattheiten und Schlüpfrigkeiten des Alltages, anstatt daß man sich davon durch eine echte Komik und einen ursprünglichen Humor zu befreien sucht. Den italienischen Pionieren der komischen Oper leuchten bei ihrer Aufgabe Namen wie Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Rossini, Verdi u. a., und es ist nur zu wünschen, daß es ihnen gelingen möge, eine „rinascità" der alten opera buffa in neuem Geiste zu befördern.

In demselben Heft des Pensiero musicale beschäftigt sich Tebaldini mit dem Gregorianischen Gesang und kommt dabei zum Schluß, daß das absolut lineare und gänzlich unharmonische Empfinden, das sich in ihm ausprägt, gerade die modernsten Künstler für ihn einnehmen müßte. Und indem er nachdrücklich hervorhebt, daß man es hier mit keiner primitiven Kunst zu tun habe, sondern vielmehr mit einer solchen, die große und eigenartige Ausdrucksmöglichkeiten in sich schließe, erwähnt er noch eine Anzahl jüngerer Künstler wie Debussy, Respighi, V. Tommasini, F. Ticciati u. a., die sich diese Quelle bereits zunutze machen. (In Deutschland könnte man da an Pfitzner denken.)

In einem Aufsatz „Die Renaissance und die Musik in Italien" (Rivista musicale italiana 23,4) versucht G. Pannain die musikgeschichtliche Entwicklung im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter kunst- und allgemein kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten zu behandeln. Es ist dabei ohne weiteres klar, daß er — wir tun es ja alle — Renaissance mit denselben Augen sieht, wie sie Jakob Burkhardt zuerst gesehen hat. Die Entdeckung des Menschen, den Drang zur Persönlichkeit — Schlagwörter, die beinahe klassische Bedeutung erlangt haben — bemüht sich der Verfasser auch in der musikalischen Entwicklungsgeschichte des 16. Jahrhunderts festzustellen. Als die musikalischen Erscheinungsformen der geistigen und kulturellen Struktur jener Zeit gelten ihm der Generalbaß, der zur begleiteten Monodie, diese zum musikalischen Drama der Florentiner führt. Der Sologesang an und für sich, dessen Wurzeln ja tief ins 16. Jahrhundert zurückreichen, ist für ihn der Ausfluß jener lyrisch-subjektiven Renaissancestimmung, die der Zeit ihren Stempel aufgedrückt hat. Daß er seine Vervollkommnung und Blüte erst zu einem Zeitpunkt gefunden hat, wo man in der Kunstgeschichte gewöhnt ist, bereits eine neue Stilepoche anzusetzen, ist für den Verfasser nach wie vor ein Problem, das, trotz seiner anfänglichen Behauptung, die Renaissance der bildenden Künste und die der Musik fielen zeitlich ungefähr zusammen, bestehen bleibt. Auf Einzelheiten näher einzugehen, würde zu weit führen, es sei aber nichtsdestoweniger nachdrücklich auf die anregende Arbeit hingewiesen.

Zum Schluß möge noch ein kurzer Artikel des Deutschen Rud. S. Hoffmann über Franz Schreker (Pianoforte Aug./Sept.) erwähnt sein, worin sich der Verfasser bemüht, die Opern Schrekers hinsichtlich ihrer Stoffwelt und ihres musikalischen Charakters dem Verständnis der Italiener näherzubringen. Dr. Rudolf Gerber

Unveröffentlichte Werke von César Franck. Der bekannte französische Forscher G. Tiersot hat, wie er in der Revue musicale berichtet, zahlreiche Manuskripte von César Franck aufgefunden, zunächst Schulen in Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge, dann aber Tonwerke, nämlich seine erste große Sonate für Klavier, komponiert mit 13 Jahren, und seine erste große Phantasie für Klavier, seine erste Sinfonie für großes Orchester in G-Dur, zahlreiche weltliche und religiöse Gesänge. Besonderes Interesse verdient die sinfonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne", die zwei Jahre vor der von Liszt, nämlich 1848 und ebenfalls auf das Gedicht von V. Hugo komponiert wurde.

Revolutionäre Kunstpolitik. Der mecklenburgische Kultusminister Gladischeski verbot in Schwerin die Aufführung des „Parsifal" am Karfreitag im dortigen Staatstheater. Ferner untersagte er dem Rostocker Stadttheater die Aufführung des „Tristan" am Gründonnerstag, ein ernstes Konzert am Karfreitag, sowie das „Deutsche Osterspiel" als nicht in die Tage passend. Zwei Operetten am Dienstag und Mittwoch der stillen Woche wurden jedoch nicht beanstandet.

Schweidnitz. Die in Schweidnitz begründete Stadtkapelle mußte trauriger Verhältnisse halber aufgelöst werden.

Berlin. Wagners Parsifal erlebte kürzlich in der Staatsoper seine 100. Aufführung.

Tübingen. Vor kurzem wurde hier an der Universität das neue Musikwissenschaftliche Seminar und das Musikinstitut durch eine Feier eingeweiht. Zwei öffentliche Vorträge fanden am Tage nach der Einweihung im neuen Musikinstitut statt. Zum Leiter des Instituts ist Prof. Karl Hasse bestimmt. (Dr. Chr. Hansen-Leverkusen sprach über seine neuen Forschungen auf dem Gebiete des Klavier- und Geigenbaues und Dr. Trendelenburg-Tübingen über die Beziehungen der Physiologie zur Musikwissenschaft.)

Karlsruhe. Im Badischen Landestheater wird Händels „Tamerlan" zur Aufführung kommen. Der Text hat eine durchgreifende Umarbeitung durch Anton Rudolph erfahren. Die neuen Seccorezitative sind von Hermann Roth komponiert.

In Vitznau (Schweiz) wurde am 23. April auf dem Grabe Hans Hubers das Denkmal enthüllt, das in Locarno von Prof. Knut Akerberg für das Grab erstellt worden war. Bei der anschließenden Gedenkfeier in der Pfarrkirche brachte der Chor der Stiftskirche Einsiedeln Hubers „Missa festiva" in Es-Dur zur Aufführung. Zum Schluß sang der Baritonist Rob. Spoerry die Kreuzstabkantate von Bach.

Einer Beschließung des preußischen Landtags zufolge erhält die Familie Rich. Wagners von den Aufführungen der Staatstheater als Ehrengabe ½% der Bruttoeinnahmen. Gleichzeitig beschloß der Deutsche Bühnenverein, von allen zur Aufführung gelangenden Wagnerschen Bühnenwerken 1% der Bruttoeinnahmen Frau Cosima Wagner zukommen zu lassen.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Mareike von Nymwegen" von Eugen d'A bert (Hamburger Stadttheater).

„Hadassa", Oper in einem Vorspiel und einem Akt von Joseph Meßner (Gotha).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der tote Gast" dreiaktige musikalische Komödie von José Beer, Text von Rudolf Lothar nach einer Novelle Heinr. Zschokkes (Basel, Stadttheater).

„Die Laterne", ein Musikmärchen in vier Akten von Vitězslav Novák (Prag, Tschechisches Nationaltheater).

KONZERTWERKE

Klavierkonzert Es-Dur op. 31 von Hans Pfitzner (Dresden, W. Gieseking mit der Staatskapelle unter Fritz Busch).

Zweite Sinfonie D-Dur von Ernst Levy (Paris).

Fantasie und Fuge über J. S. Bachs „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" von Adolf Busch (Düsseldorf, Fritz Heitmann).

„E-Moll-Quartett" von Carl Ehrenberg (Berlin, Deman-Quartett).

Sonate A-Moll für Violine und Klavier von Curth Roth (Dresden).

Ouvertüre zu einer Opera buffa von Wilhelm Grosz (Wien, Nilius-Kammerkonzert).

Streichquartett in zwei Sätzen von Arthur Lourie (Berlin, Amar-Quartett).

Streichquartett op. 16 von Paul Hindemith (ebenda).

Streichquartett op. 11 von Fritz Müller-Rehrmann (Salzburg, Mozarteum). War beim Wettbewerb des Salzburger Kammermusikvereins mit dem ersten Preis gekrönt.

„Deutscher Frühlingsglaube" für Männerchor und Baritonsolo von Walter Meyer-Giesow (Kiel, Lehrergesangverein).

Sonate B-Moll für Klavier, 6 Lieder für Tenor, Nachtstücke für Klavier, Sonate G-Dur für Klavier und Violine, sämtliches von C. A. Vogel (Berlin, C. Vogel [Kl.], Walter Goetze [Tenor] und E. Wollgandt [Viol.]).

Ouvertüre zu Grillparzers Lustspiel „Weh' dem, der lügt" von C. Rorich (Aachen, unter Leitung von Generalmusikdir. Peter Raabe).

„Marienlied" für Streichorchester, 4stimm. Frauenchor und Altsolo von Wilhelm Forck (Jungfrauen-Kongregation, Dirigent Hans Berle).

Balladen mit Orchester von Ferruccio Busoni (Berlin, Internat. Ges. f. neue Musik).

Variationen über ein romantisches Thema für 12 Soloinstrumente op. 16 von Hermann Ullrich (Salzburg, Kammermusikverein).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Rhapsodie für Klavier und Orchester" von Bela Bartók (Dortmund, Eliys v. Lomadin und Prof. Willem Sieben).

„C-Moll-Sinfonie" von Johan Halvorsen (Kristiania, Musikerverein).

„Der Mann im Mond", komische Oper von Jan Brandts-Buys (Mainz, Stadttheater).

„Symphonisches Klavierkonzert" von Josef Rosenstock (Köln, Therese Pott, Gürzenich-Konzert).

„F-Moll-Messe" von Anton Bruckner (Darmstadt).

Ouvertüre zu Grillparzers Lustspiel „Weh' dem, der lügt" von C. Rorich (Nürnberg).

„Die Legende von der heiligen Elisabeth" von Fr. Liszt (Zeitz, Singakademie unter Musikdir. Barth).

„Die Gärtnerin aus Liebe" von W. A. Mozart, Neubearbeitung von Ludwig Berger (Dresden, Staatsoper).

„Die Nachtglocke", Buffo-Oper von G. Rossini, Neubearbeitung von Dr. Wilh. Kleefeld (Hamburg).

Konservatorien und Unterrichtswesen

Dieses Jahr kann das altberühmte Konservatorium zu Leipzig auf sein 80jähriges Bestehen zurückblicken. Eine des Ereignisses würdige musikalische Feier fand am 13. und 14. Mai im Festsaale des Institutes statt. Zum Eingang hörte man von der Chorklasse unter der Leitung H. E. Kochs Chorgesänge von Moritz Hauptmann, als einem der ersten Lehrer der Anstalt. Hierauf hielt Studiendirektor Prof. Krehl eine warme Ansprache, in welcher er des geschichtlichen Werdegangs der Anstalt gedachte. In sinniger Weise erklärt er den Namen „Konservatorium" (wörtlich „Bewahranstalt") als Pflegestätte guter Musik und der Meisterwerke der Vergangenheit, auf deren Grund die Gegenwart organisch weiterzubauen hat. Hierauf folgten Lieder von Theodor Kirchner, als dem ersten Studierenden des Instituts, ferner das Klavierkonzert A-Moll von Rob. Schumann (1843 als Lehrer angestellt) und der A-Dur-Sinfonie op. 90 von Felix Mendelssohn, als dem Gründer und ersten Direktor der Anstalt. Die Fortsetzung der Feier am andern Tage war dem Schaffen der jetzigen Lehrer gewidmet. Ein musikfreudiges, von romantischem Geiste beseeltes Quintett von Stephan Krehl bildete den Anfang. Hierauf folgte eine Cellosonate von Julius Klengel, ein feuriges Duo für 2 Klaviere von Fritz v. Bose, dann ein Quartett von Paul Graener,

dumpf und traumschwer und von ergreifender Wehmut; den Schluß bildete ein keckes Stück für Flöte, Klarinette, Horn und Klavier von S. Karg-Elert, „Jugend" betitelt, zur allgemeinen Heiterkeit in einem tollen Strudel endend. Ausführende waren ebenfalls Lehrer der Anstalt, während die Musikvorträge des ersten Abends von Schülern bestritten wurden. Zur besonderen Genugtuung sei noch mitgeteilt, daß der Verein der Freunde und Förderer des Konservatoriums, der sich unter dem Vorsitz des Geheimrats Hans v. Philipp gebildet hat, 5 Millionen Mark für den Unterstützungsfonds der Schüler, 3 Millionen für das Lehrerkollegium und 1 Million für den Neubau einer Übungsorgel gestiftet hat. Ebenso hat das Ministerium des Innern dem Senat der Anstalt eine Sammlung in ganz Sachsen zur Unterstützung bedürftiger Studierender des Konservatoriums bis zum 31. August dieses Jahres genehmigt. W.

Die Alfred von Sponersche Musikschule feierte am 5. Mai das 25jährige Jubiläum des Direktors mit einem fast durchweg wohlgelungenen, von Schülern und Schülerinnen der Anstalt bestrittenen Konzerte im Städtischen Kaufhaus. Die Schule nimmt unter den Privat-Musikschulen Leipzigs eine erste Stelle ein, dank der starken musikpädagogischen Fähigkeiten und auf ein ernstes künstlerisches Ziel gerichteten Bestrebungen ihres Direktors. A. v. Sponer, ein gebürtiger Österreicher, hat sich zudem als sehr gediegener Komponist vorzugsweise von Unterrichtsliteratur einen Namen gemacht, wie denn auch an dem Konzert lediglich Kompositionen aus seiner Feder zum Vortrag gelangten. Übrigens hat kein Geringerer als Karl Klingler neulich eine Violinsonate mit der Gattin des Jubilars am Klavier, in Leipzig erfolgreich einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt. Das Konzert brachte Kompositionen verschiedenster Art (2-, 4-, 8händig, Violine und Klavier, Streichquartett), die alle einen Tonsetzer verrieten, der in sicher gestellten, kräftigen Bahnen wandelnd, das Pädagogische mit dem Phantasieanregenden trefflich zu verbinden weiß.

Am 14., 15. und 16. Juli findet der 14. Würzburger schulgesangpädagogische Fortbildungskursus statt. Nähere Auskunft durch den Kursusleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstr. 2. Anfragen ist die Postgebühr für die Antwort beizufügen. Bisher haben sich mehr als 1200 Teilnehmer angemeldet.

Auch in Nürnberg wird ein Fortbildungskursus für Schulgesang vom 16. bis 21. Juli stattfinden. Kursusleiter ist Joseph Schuberth, Nürnberg, Hainstr. 20. Beginn des Kursus: 16. Juli, vorm. 9 Uhr. Preis: 5000 Mark (ist mit der Anmeldung einzusenden).

Musikfeste und Festspiele

Das Elfte Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft wird vom 23. bis 25. Juni 1923 in Leipzig stattfinden. Das Fest ist zugleich die 200-Jahrfeier der Berufung Bachs in das Amt des Kantors an der Thomasschule. Es wird Sonnabend (23. Juni) mit der jahrhundertealten Motette in der Thomaskirche beginnen. Ihr werden sich Mitgliederversammlung mit Vorträgen und Kantatenabend anschließen. Am Sonntag (24. Juni) findet in der Thomaskirche Festgottesdienst mit großer Kirchenmusik statt, mittags Orchesterkonzert im Gewandhaus, abends Kammermusik. Für den dritten Festtag sind vorgesehen: Orgelkonzert in der Thomaskirche und abends die Aufführung der H-Moll-Messe.

Anfragen wegen des Programmes und Auskunft über das Fest, Unterkunft u. a. sind an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft (Leipzig, Nürnberger Str. 36) zu richten.

Ein dreitägiges Musikfest großen Stils anläßlich des 200. Geburtstags Immanuel Kants plant die Stadt Königsberg für Anfang Mai 1924. Das Fest soll in Verbindung mit der Zweihundertjahrfeier der Vereinigung der früheren drei Stadtgemeinden zu einer Gemeinde stattfinden.

Auch in Darmstadt soll im Laufe des Juni im Großen und Kleinen Hause des Hessischen Landestheaters ein fünftägiges Musikfest stattfinden. Als Programm ist folgendes in Aussicht genommen: 1. Tag: Beethoven, Chorfantasie und IX. Sinfonie. 2. Tag: Beethoven, Violinkonzert, und Bruckner, IX. Sinfonie. 3. Tag: Mahler, II. Sinfonie. 4. Tag: Pfitzner, „Von deutscher Seele". 5. Tag: Die beiden Kammersinfonien von Schreker und Schönberg, sowie eine Uraufführung von P. Hindemith. Mit Ausnahme der Beethovenschen Schöpfungen werden sämtliche Werke für Darmstadt Neuheiten sein.

Die Stadt Kolberg veranstaltet vom 16. bis 19. Juni das 3. Pommersche Musikfest. Ausführende sind: Das Berliner Sinfonieorchester unter Camillo Hildebrand unter Mitwirkung namhafter Solisten. Es werden Werke von Beethoven, Brahms, Mahler, Reger zur Aufführung gelangen. Im besonderen soll noch des verstorbenen Balladenkomponisten Martin Plüddemann, eines Sohnes der Stadt, gedacht werden.

Musik im Ausland

Wie wir lesen, wurde die Stadt Warschau durch allgemeine Finanznöte gezwungen, die Fortführung der Oper auf ihre Kosten einzustellen. Sämtlichen Künstlern ist bis zum 31. August gekündigt. Da die von der Regierung versprochenen Kredite für Theaterzwecke immer noch nicht zur Verfügung gestellt sind, sieht sich der Magistrat der Stadt außerstande, die notwendigen Summen für Gehaltszahlungen usw. aufzubringen.

Zürich. In der Zeit vom 10. bis 28. Juni finden hier die diesjährigen internationalen Opernfestspiele statt. Vorgesehen sind Gesamtgastspiele der Dresdener und Stuttgarter Oper, ferner R. Wagners „Meistersinger" mit ausländischen Künstlern in den Hauptrollen und eine dreimalige Aufführung von Rossinis „Barbier von Sevilla" durch das Ensemble des Scalatheaters in Mailand.

Henri Marteaus Streichquartett wurde im April in Schweden unter großem Erfolg aufgeführt.

Posen. Ein Ereignis für unsere Stadt bedeutete das einmalige Gastspiel des Blüthnerorchesters mit dem trefflichen Mörike an der Spitze. Der sinfonische Abend, der vor völlig ausverkauftem Hause stattfand, brachte Beethovens Coriolan-Ouvertüre, die siebente und von Brahms die vierte Sinfonie vollendet zu Gehör. Heißer Dank gebührt dem „Ausschuß zur Pflege deutschen Geisteslebens", der die äußerst schwierige Veranstaltung zuwege gebracht. — Auch Brahms' „Deutsches Requiem" feierte am 2. November 1922 in der Kreuzkirche seine Auferstehung. Die Gesamtwiedergabe war eine gute. Allen, den Solisten Weißenborn und Janssen vornehmlich, gebührt Lob und Dank! Zwei Bachsche Kantaten umrahmten das Ganze. Danzig stellte sein Orchester hierzu. — Von Pianisten verdient Alfred Hoehn genannt zu werden. Der Künstler besitzt Gefühl und Gewandtheit in der Übermittlung klassischer Werke. — Auf der Geige zeigte sich Edith von Voigtländer (Berlin) als berufene Künstlerin. — Von Neuerscheinungen auf der Bühne sei der Oper „Konrad Vallenrod" von Zelenski gedacht, der Adam Mickiewicz' gleichnamiges Epos zugrunde liegt. Der instrumentale Teil verrät eine schillernde „Farbenpracht", großzügig ist der Aufbau der ganzen Partitur mit Recht zu nennen. Die Gesamtleistung,

Solisten und Chöre, war eine ziemlich gute, und die künstlerisch entworfenen Dekorationen hierzu verhalfen zu einem Erfolge, daß dieser Neuerscheinung eine beträchtliche Anzahl von Aufführungen gewiß sind. Auch „Straszny dwór", zu deutsch soviel wie „Das unheimliche Schloß" (Musik von Moniuszko) kann als geschickt instrumentiert bezeichnet werden. Die lieblichen Volksweisen atmen durchweg Frohsinn und Lebensfrische. Die Gesamtwiedergabe war trefflich. Von sonstigen Werken behaupten „Carmen", „Madame Butterfly", „Cavalleria rusticana", „Bajazzo" und Verdis „Maskenball" die Bühnenbretter. Die deutschen Meister (ich meine Wagner und d'Albert), die in der vorigen Saison einige Besuche abstatteten, sind jetzt urplötzlich verstummt und beiseite geschoben. Traurig, aber wahr! Carl Foerster

Lemberg. Unsere Opernsaison 1922/23 wickelt sich sehr flau ab. Von den angesagten Novitäten bzw. Neueinstudierungen gelangten nur Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" und Wagners „Lohengrin" zur Aufführung. „Lohengrin" ging bisher einige Male vor ausverkauftem Hause unter Leitung unseres talentierten und wohlverdienten ersten Operndirigenten Wolfsthal über die Bretter. Mit Vergnügen kann ich bestätigen, daß die Leistungen aller Mitbeteiligten dieser Neueinstudierung fast ausschließlich als vollwertig bezeichnet werden müssen. Insbesondere taten sich von den Solisten Prawdzic, Platt und Zopoth hervor, die Chöre hielten sich über Erwartung ausgezeichnet, das Orchester brachte volle Klangwirkungen heraus. Dank dieser Lichtseiten wird sich „Lohengrin" durch längere Zeit hindurch auf dem Repertoir behaupten, um so mehr, als auch in technischer Richtung hin so manche Mängel beseitigt wurden und der ganzen Ausstattung im Sinne Wagners Szenariums besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Sonst werden Verdi und Puccini zu Gehör gebracht. — Wie man also aus Obigem ersieht, ist unserer Opernsaison nichts Interessantes abzugewinnen. T. Siwiec

Aus Konzert und Oper

Breslau. Der Breslauer Lautenmeister Friedrich Wirth gab am 20. April im Musiksaal der Universität einen Lautenabend, der so stark interessierte, daß eine Wiederholung nötig war, die, wie die erste Veranstaltung, vor überfülltem Saale stattfand. Neben wertvollen Werken alter Meister wurde an neuerer Lautenmusik nur Kunst geboten, die in engster Anlehnung an die alten Vorbilder entstand. Hochinteressant und künstlerisch vollauf befriedigend war die Vorführung der Laute in Zusammenstellung mit Geige, Flöte, Cello und Gesang. Wirth ist als „Lautenschlager" wie auch als Komponist für sein Instrument eine bedeutende, ernst zu nehmende Künstlerpersönlichkeit. Seine echte, edle Kunst ist für die Lautenbewegung von allgemeiner Bedeutung. Max Drischner

Der Ukrainische Künstlerchor veranstaltet am 26. und 28. Mai unter Leitung von Prof. Eugen Turula im Beethoven-Saal Konzerte zugunsten der Ruhrhilfe.

Ludwigshafen a. Rh. In der zweiten Hälfte des Monats April veranstaltete das Pfalzorchester (Intendant Hofrat Meister) eine Konzertreise durch Württemberg und Bayern, welche für das Orchester und seinen Dirigenten Prof. Ernst Boehe einen Erfolg bedeutet, wie er bis jetzt in der Pfalz noch nicht erreicht wurde. Die Konzerte fanden statt in Ulm, Schwäb. Gmünd, Stuttgart, Heilbronn, Ansbach, Aschaffenburg, Würzburg, Bamberg, Nürnberg, Landshut, Augsburg, Ingolstadt und München.

München. Zu einer erhebenden vaterländischen Kundgebung gestaltete sich das im Zirkus Krone abgehaltene Konzert der Vereinigten Städtischen Orchester des Ruhrgebiets (Essen, Dortmund und Bochum) unter der Leitung von Max Fiedler, Wilhelm Sieben und Rudolf Schulz-Dornburg. Unter Anwesenheit von Regierungsmitgliedern kamen Beethovens „Fünfte", M. Regers sinfonischer Prolog, H. Pfitzners „Klage" und J. Brahms' I. Sinfonie zum Vortrag. Nach noch verschiedenen Ansprachen endete die Feier unter dem allgemeinen Gesang des Deutschlandliedes.

Das Kind. Oratorium für Flöte, Streich- und Lautenquartett, Soli, gemischten, Frauen- und Männerchor, Text und Musik von Gustav Spalwingk (Weimar, Erstaufführung). Es ist immer etwas Unangenehmes, ja Peinliches, wenn man sieht, wie ein liebenswürdiges und sympathisches Talent, das in den ihm zukommenden Grenzen vieles Gute und Tüchtige leisten könnte, sich auf Gebieten abmüht, wo es mit einer gewissen Naturnotwendigkeit versagen muß. Wir zweifeln nicht, daß Spalwingk z. B. in kleinen Liedern manches Ansprechende geben kann, aber den größeren Formen eines Oratoriums ist er durchaus nicht gewachsen. Das ganze Werk krankt an einem Mangel an Gestaltungskraft und an der Unfähigkeit, auch nur die elementarsten Unterschiede (z. B. zwischen Mann und Weib) einigermaßen plastisch darzustellen. Ungemein störend wirken an besonders wichtigen Stellen die abrupten Schlüsse (z. B. Ende des 1. Teils), die ein notwendiges Ausschwingenwollen der Gefühle jäh unterbrechen. Doch es hat keinen Zweck, sich weiter darüber zu verbreiten; vielfach fehlt es dem Komponisten auch an der nötigen technischen Schulung. Wir wollen nicht bestreiten, daß man bei einer einigermaßen guten Aufführung aus dem Werk noch manches herausholen könnte, was bei der verschwommenen Direktion des Komponisten einfach versank. Auch auf den Text sei nicht weiter eingegangen. Die Grundidee ist sehr einfach und brauchbar, aber: zu viel Gefühl, zu wenig exakter Geist. Und wo es an der nötigen geistigen Durchdringung fehlt, sei es in Poesie oder Musik (hier in beidem), da kommt immer etwas Unfertiges zustande. Die Aufführung war recht mäßig, die Chöre sangen zum Teil unsicher und energielos. Die Hinzufügung eines Lautenquartetts zum Orchester ist technisch geglückt, wie auch der Komponist mit der Technik der Laute recht gut vertraut ist. Als Solisten wirkten mit: W. Schmidt (Berlin, Jena), Martin Zeutschel, Frau A. Spalwingk, Frl. Elfriede Zangenberg, Frl. Hilde Rohloff, sämtliche aus Leipzig. — Auf Wunsch des Komponisten haben wir uns, gegen Vergütung der Reisespesen, das Werk angehört und durften um so weniger mit obiger Kritik zögern, als es sich hier nicht um die landläufigen Mängel eines Werkes handelt, sondern um die Verirrung einer feinsinnigen Künstlernatur auf ein Feld, das ihr nicht zukommt. W. W

Lauban. Aus den bisherigen Veranstaltungen des Konzertwinters — ein „Künstlerabend" mit modernen Werken, ein Konzert des „Görlitzer Genossenschaftsorchesters" sowie eine Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt" durch die Laubaner Singakademie — ist eine weihnachtliche kirchliche „Abendmusik Wilhelm Kunzes hervorzuheben, der die Uraufführung seines „Weihnachtsliedes" für Sopransolo, Chor und Orgel brachte, ein Werk, das ebenso formenschön ist wie seine im vergangenen Herbst zur Uraufführung gebrachte Komposition gleicher Gattung: „Ein deutsches Sanctus." K. N.

Elberfeld. Die Elberfelder Konzertgesellschaft veranstaltete im vergangenen Konzertjahr unter Leitung von Hermann von Schmeidel und unter Mitwirkung der Vereinigten Städtischen Orchester Barmen-Elberfeld, des Elberfelder Gesangvereins und des Elberfelder Lehrergesangvereins folgende Uraufführungen: Grabner: Weihnachtsoratorium und Herwig: Von der Einsamkeit.

Zum ersten Male in Deutschland wurden aufgeführt: Kornauth: Elegie und Ballade, sowie Schoeck: Orchesterlieder. Außer den Cyklen der Abonnements- und Sinfoniekonzerte veranstaltete die Konzertgesellschaft eine Reihe von Sonntagmorgenmusiken unter dem Titel „Der unbekannte Mozart", in denen zahlreiche unbeachtete Vokal- und Instrumentalwerke des Meisters zu Gehör gebracht wurden. Der Schmeidelsche Kammerchor widmete sich besonders der Regerschen A cappella-Literatur.

Kassel. Im Staatstheater und den von ihm veranstalteten Konzerten (Leiter: Robert Laugs) kamen im Laufe der Saison folgende Opern und Konzertwerke zur Erstaufführung: Korngold: Tote Stadt, Bittner: Höllisch Gold, Smetana: Verkaufte Braut, Schreker: Schatzgräber, Bruckner: 9. Sinfonie, Atterberg: Meeressinfonie, Strauß: Suite aus „Bürger und Edelmann", Glazounow: 7. Sinfonie, Korngold: Viel Lärm um Nichts, Wolf-Ferrari: Die Auferweckung des Jairus Töchterlein, Braunfels: Te Deum.

Düsseldorf. Im hiesigen Stadttheater gelangte unter des Intendanten Dr. Beckers szenischer und Kapellmeister Georg Szélls musikalischer Leitung Hans Gáls musikalisches Bühnenwerk: „Die heilige Ente" zur erfolgreichen Uraufführung. K. M. Levetzow und L. Feld haben dem Komponisten ein brauchbares Textbuch heiter-komischer Art geliefert, wozu er eine Musik geschrieben hat, die sich von Abseitigkeiten wie Banalitäten frei hält, gut klingt und natürlich geschlossen deklamiert. Nicht im tiefern Sinne originell, charakterisiert sie die komischen Episoden durchweg recht glücklich, so daß das Werk bei sorgfältiger Vorbereitung und teilweise recht gut getroffener Inszenierung lebhaft begrüßt wurde. Ernst Suter

Leipzig. J. A. Hillers Singspiel „Lottchen am Hofe" wurde wiederholt an einem „musikhistorischen Abende" des Realgymnasiums Lindenau unter der Leitung des Oberlehrers Scharf zur Aufführung gebracht. Als Orchester fungierte das Schülerorchester. Der Reinertrag (über 200 000 M.) floß der Ruhrspende zu.

In Wien wurde die Matthäuspassion von Bach fünfmal (!!!!!) in einer Woche zu Gehör gebracht. Man sieht, der Drang zur Buße ist in dem sündigen Wien ordentlich stark, und Donau-Babel wird nun bald in „Buß- und Reue"-Tränen schwimmen.

Auf einer Kunstfahrt durch die Schweiz und Italien konzertierte das Berliner Philharmonische Orchester mit starkem Erfolg unter der Leitung Volkmar Andreaes in Zürich, Genf und Mailand.

Die Tschechische Philharmonie in Prag veranstaltete zugunsten deutscher, österreichischer und russischer Musiker drei Konzerte mit Werken von Komponisten der betreffenden Länder. Im deutschen Konzert kamen ausschließlich Werke Regers zur Aufführung.

Leipzig. Anläßlich seines zwanzigjährigen Konzertjubiläums veranstaltete der bekannte Komponist Hermann Kögler einen Kompositionsabend unter Mitwirkung von Else Fengler-Winter (Gesang). Zum Vortrag kamen Klavierwerke und Lieder nach Dichtungen von Th. Storm und M. Sorge. — Die infolge verspäteten Eintreffens der Karten von uns leider nicht besuchte siebente und letzte „Melos"-Kammermusik dieser Konzertzeit war dem modernen Streichquartett gewidmet. Zur Aufführung durch das Amar-Quartett (Herren Amar, Casper, Hindemith, Frank) kamen Quartette von Arthur Lourie und Paul Hindemith op. 16.

Das Münchener Studeny-Quartett (H. Studeny, Lotte Harburger, Max Schöpper, Paul Frantz) konzertierte im Auftrage der Intendanz des Landestheaterorchesters für Pfalz und Saarland in sechs Städten des linksrheinischen Bayern mit starkem Erfolg. Die schwer unter dem feindlichen Druck leidende Bevölkerung empfand es als innere Wohltat, von deutschen Stammesgenossen Meisterwerke deutscher Kunst (Bach, Beethoven, Haydn) in so vollendeter Wiedergabe zu hören.

Am Sonnabend den 5. Mai fand im Hof- und Nationaltheater Mannheim die Uraufführung des neuen Werkes von Erwin Lendvai op. 30 „Archaische Tänze" unter lebhaftem Erfolge statt. Das Werk ist von mehreren Bühnen zur Aufführung in Aussicht genommen.

Das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Leitung von Wilhelm Furtwängler hat soeben in den wichtigsten Schweizer Städten konzertiert und bei Publikum und Presse einen ganz außerordentlichen Erfolg erzielt. Die Konzerte sind allgemein als der Höhepunkt der diesjährigen Saison bezeichnet worden.

Unter Leitung des Musikdir. Theodor Müngersdorf veranstaltet das Blüthner-Orchester (Berliner Symphonie-Orchester) im Juni auf Veranlassung der Kurverwaltung von Oldesloe einen Zyklus von Sinfoniekonzerten in den Städten Hamburg, Lübeck, Oldesloe und Kiel.

Der Deutsche Volksgesangverein aus Wien unternimmt mit 325 Damen und Herren unter der künstlerischen Leitung seines Chormeisters, Direktor Karl Liebleitner, am 22. Mai eine Konzertreise durch Deutschland und wird in Dresden, Breslau, Bremen, Hannover, Braunschweig, Weimar und Passau konzertieren. Am 26. Mai wird dieser Verein Proben seiner Kunst in der Berliner Philharmonie geben. Am 27. Mai veranstaltet der Berliner Sängerbund mit den Österreichern auf dem Königsplatz in Berlin eine Massenkundgebung. Gesungen wird: Draegert: Hymne, Mendelssohn: Rheinweinlied, Januske: Volksgebet, Calliwoda: Deutsches Lied.

Dr. Max Burkhardt ist eingeladen worden, mit seinem aus 30 Berufssängern und Sängerinnen bestehenden Sonderchor in Holland deutsche Volksliederabende zu veranstalten. Das erste Konzert findet am 23. Mai in Amsterdam statt. Es folgen Harlem, Haag und Zeist. Der Reinertrag ist für die Ruhrhilfe bestimmt. D.W.

Leer. Kantor Onnecken studiert J. S. Bachs H-Moll-Messe mit dem lutherischen Kirchenchore ein. Die Aufführung findet im Rahmen der Friesenwoche Juni-Juli statt. B. L.

Das Mannheimer Musikleben im Monat Mai wird durch die Max Reger-Tage des Verbandes der Mannheim-Ludwigshafener Musiklehrkräfte und die „Erste Musikwoche zeitgenössischer Chorwerke", die der Verkehrsverein Mannheim unter Beteiligung von 25 Vokal- und Instrumentalvereinigungen in die Wege leitet, eine besondere Bereicherung erfahren. Für den September ist eine Bruckner-Woche in Aussicht genommen.

Berlin. Anläßlich des 50. Geburtstags Max Regers fand in der Philharmonie ein Konzert statt, in dem Hermann Wunsch an der Spitze des Orchesters Regers „Prolog zu einer Tragödie" (op. 108) und „Sinfonietta" (op. 90) zur Aufführung brachte. Dazwischen sang Lula Mysz-Gmeiner sechs Orchesterlieder.

In Gelsenkirchen kam durch den Städtischen Musikverein und des Stadtorchesters Bochum unter der Leitung von Musikdirektor Hans Mehrmann eine Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" zustande. Die Berichte von dort bezeichnen einstimmig die Aufführung als eine vortreffliche.

Freiburg i. B. Am Osterfest brachte der St. Martinschor unter Leitung des Musikdirektors Franz Philipp Mozarts „Krönungsmesse" zur Erstaufführung. Chor und Solisten waren auf bedeutender Höhe und entzückten durch die glanzvolle Wiedergabe des Werkes.

Die Uraufführung einer Folge von a-cappella-Chören „Unserer lieben Frau" (op. 15) durch den St. Martinschor unter Leitung des Komponisten Franz Philipp fand begeisterte Aufnahme. Die Fachkritik schätzt das Werk in seiner, neue Wege gehenden Eigenart als wertvolle Bereicherung der a-cappella-Chorliteratur. Auch die Wiedergabe der gleichen Chöre durch die Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Hugo Holles Leitung in einem Konzertabend zu Ludwigsburg brachte reichen Erfolg. W. F.

Der Kammermusikverein Weinheim veranstaltet vom 2. bis 4. Juni ein Kammermusikfest. Das Amar-Quartett wird neuere, das Rosé-Quartett klassische Kammermusik bieten, und der I. Kapellmeister des Mannheimer Nationaltheaters wird mit dem dortigen Orchester im Gräfl. v. Berckheimschen Schloßpark einen Mozartabend geben.

Persönliches

Im Alter von 75 Jahren starb in Weimar Kammermusiker Wilhelm Saal, der Vater des Weimarer Chordirektors Hermann Saal, des Berliner Harfenisten Max Saal und des Stuttgarter Wendling-Quartett-Cellisten Alfred Saal. Der Verstorbene wirkte über 40 Jahre als Lehrer für Flöte an der Großherzoglichen Musikschule und erwarb sich große Verdienste um die künstlerische und soziale Entwicklung der Weimarer Kapelle.

In Aarburg (Schweiz) starb unlängst Musikdirektor Heinrich Kunz, ein Mitbegründer und ständiges Mitglied des Schweizerischen musikpädagogischen Verbandes.

Hermann Busch, der erste Solocellist des Städtischen Orchesters zu Bochum, wurde in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste um das Musikleben der Stadt zum städtischen Konzertmeister ernannt.

Ernst Reiterer, der Komponist der populären Operette „Frühlingsluft", ist im Alter von 72 Jahren in Wien gestorben.

Im Alter von 65 Jahren starb in Hausneindorf der als Bahnbrecher für die pneumatische Orgeltraktur bekannte Orgelbaumeister Ernst Röver.

Erwin Lendvai wurde von der Orchestervereinigung zu Arnhem (Holland) eingeladen, seine neuesten Werke „Archaische Tänze" und „Kammer-Suite" zu dirigieren.

Wilhelm Furtwängler dirigierte zwei Konzerte des Conzert-gebouw-Orchesters in Amsterdam und wurde von Publikum und Presse stürmisch gefeiert. Furtwängler wurde eingeladen, nächstes Frühjahr wieder das Conzert-gebouw-Orchester zu dirigieren.

Der langjährige Leiter der Augsburger Musikschule Johann Stunicko ist im Alter von 71 Jahren gestorben.

Musikdirektor Karl Becker, einer der bekannteren Volksliederforscher, begeht am 5. Juni seinen 70. Geburtstag. Sein „Rheinischer Volksliederborn" und sein „Volkslieder-Album" haben ihm einen Namen gemacht. Das Lebenswerk Karl Beckers, der „Deutsche Volksliederborn", 1000 verschiedene Volkslieder mit teilweise 2 bis 5 Melodien, Varianten und wissenschaftlichen Belegen, ist vor zwei Jahren druckfertig von der Library of Congress in Washington erworben worden. Seine Lieder: „Wenn zwei von Herzen lieb sich haben", „Wo blühen die Blumen so schön", „Mädchen mit den blauen Augen" sind auch im Ausland, namentlich in Amerika, beliebt.

Waldemar Wendland feierte am 10. Mai in Freiburg i. B. seinen 50. Geburtstag. Wendland ist Komponist der Opern „Das kluge Felleisen", „Peter Sukoff", „Der Schneider von Malta" u. a.

Der zur Zeit in Norwegen konzertierende Dr. Ludwig Wüllner wurde in Kristiania und Bergen herzlich gefeiert. Im Anschluß hieran wurde er für weitere norwegische Städte verpflichtet.

Wilhelm Furtwängler wird im kommenden Juni einige Konzerte in Mailand mit dem Scala-Orchester dirigieren.

In einem Liederabend der Elisabeth Schumann kamen mit großem Erfolg neue Lieder unseres Mitarbeiters Hans F. Schaub zu Gehör.

Der Intendant der Frankfurter Oper, Dr. Ernst Lert, tritt mit Ablauf der Spielzeit von seinem Posten zurück. Schwerwiegende Differenzen mit dem Personal der Oper hatten schon seit längerer Zeit zu einer Suspendierung von seinem Amt geführt. Bis zum Ende der Spielzeit ruht die Leitung der Oper in den Händen eines Kollegiums, welchem der Intendant des Schauspielhauses, Weichert, der Oberregisseur Brüggemann und Mitglieder des Solopersonals angehören. Die Stelle des Intendanten soll ausgeschrieben werden.

Ein ehrwürdiger Patriarch der dänischen Komponisten, Asger Hamerik, feierte im April seinen 80. Geburtstag. Hamerik studierte seinerzeit bei Bülow in Berlin und Berlioz in Paris. Letzterer bewirkte, daß er zum Mitglied der musikalischen Jury der Pariser Weltausstellung gewählt wurde. Eine Reihe von Opern, Chorwerken und Sinfonien gingen aus seiner Feder hervor.

BERUFUNGEN

Der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat Prof. J. v. Raatz-Brockmann für eine Gesangsklasse und Georg Kulenkampff-Post für eine Violinklasse an die Staatliche Hochschule für Musik zu Berlin berufen.

Der bekannte Violinvirtuose Prof. Pellegrini wurde als Vortragsmeister für Musikgeschichte der Egerländer Schiller-Volkshochschule auf der Burg Lobeda in Thüringen verpflichtet.

Heinz Schmitz, der Bariton der Königsberger Staatsoper, wurde an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Walter Kommol, der Berliner Dirigent, hat einem Ruf als Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters und als musikalischer Oberleiter des Schauspielhauses der Jade-Städte Folge geleistet.

Der Komponist Walter Gmeindl wurde als Professor für Komposition und Kontrapunkt, sowie als Leiter der Orchesterschule an die Hochschule für Musik zu Berlin berufen.

Franz v. Hoeßlin, der bisherige Leiter der Berliner Volksoper wurde als Generalmusikdirektor an das Friedrichstheater in Dessau berufen.

Dr. Georg Pauly, der bisherige Opernspielleiter des Staatstheaters in Wiesbaden tritt mit Beginn der nächsten Spielzeit als leitender Oberspielleiter in den Verband des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg.

Kapellmeister Dr. Friedrich Munter ist zum Dirigenten der Volkssinfoniekonzerte des Konzertvereins in München ernannt worden.

Als Kapellmeister an die große Volksoper in Berlin wurde der bisherige musikalische Leiter aus Barmen-Elberfeld, Fritz Zweig, berufen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Die Gesellschaft der Musikfreunde (Philharm. Gesellschaft zu Leipzig E. V.) gibt bekannt, daß sie mit dem Riedel-Verein eine Arbeitsgemeinschaft geschlossen hat. Für das nächste Winterhalbjahr sind 15 Philharmonische Konzerte festgesetzt, und zwar 13 Konzerte in der Alberthalle und 2 Konzerte in der Thomaskirche. Die 4 Anrechtskonzerte des Riedel-Vereins werden also im Rahmen der 15 Philharmonischen Konzerte abgehalten.

Die auf Erhaltung des Breslauer Orchestervereins gerichteten Bestrebungen haben Ende April zur Gründung eines Schlesischen Landesorchesters geführt. Gegenstand des Unternehmens ist die Errichtung, Verwertung und Führung eines künstlerisch

hochstehenden Orchesters zum Zwecke der Pflege und Förderung der Tonkunst in den Provinzen Ober- und Niederschlesien.

Königsberg i. Pr. In der am 28. Februar stattgehabten Versammlung des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter Gruppe Ost- und Westpreußen, Memelland, an deren Spitze Generalmusikdirektor Dr. Kunwald steht, wurde infolge der Notlage der Dirigenten beschlossen, die Chorvereine zu bitten, das Jahresgehalt ihrer Dirigenten auf ein Achtel der zehnten Besoldungsstufe eines hauptamtlich angestellten Obermusiklehrers festzusetzen. Die Tätigkeit eines Chorleiters wurde dabei auf ungefähr 120 Jahresstunden an Proben, Konzerten und privaten Vorbereitungen zu diesen festgelegt, während das Jahrespensum eines Obermusiklehrers etwa 960 Gesangstunden beträgt.

Verschiedene Mitteilungen

Die in Musikkreisen mit lebhaftem Interesse erwartete Erstaufführung der Rimsky-Korssakowschen Oper „Der goldene Hahn" findet nunmehr am 11. Juni in der Berliner Staatsoper statt.

„Bestimmungen über die Einreise in das Ausland" sind von der Handelskammer des Wuppertaler Industriebezirks (Barmen-Elberfeld) in zweiter, wesentlich verbesserter und umgearbeiteter Auflage herausgegeben worden. Die Schrift enthält sämtliche zur Zeit geltenden Bestimmungen über die Einreise in die einzelnen Länder nebst Aufstellung sämtlicher in Deutschland errichteter Konsulate der Fremdstaaten.

Im Wiener Philharmonischen Verlag wird ein Führer durch die neue Orgelliteratur erscheinen. Herausgeber ist der Salzburger Domorganist Franz Sauer. Orgelkomponisten werden gebeten, neuere Werke (mit und ohne Begleitung) zwecks Durchsicht und Aufnahme einzusenden. Adresse: Salzburg, Untersbergstr. 6.

Dresden. Die Ludwig Hupfeld A.-G., Filiale Dresden, Waisenhausstraße 24, teilt uns mit, daß sie ab 1. April d. J. ihrem Unternehmen eine Konzertdirektion angegliedert hat. — Die Firma übernimmt Arrangements für Konzerte — Vorträge — Tanzdarbietungen usw.

Die geplante große Frankfurter Musikwoche, die Werke zeitgenössischer Komponisten im Opernhaus und im Konzertsaal zur Vorführung bringen soll, muß mit Rücksicht auf die politische Lage und die durch sie bedingten Verkehrsverhältnisse auf den Sommer 1924 verschoben werden. An ihre Stelle tritt dieses Jahr die Veranstaltung einer musikalischen Festwoche mit einer Reihe von Kammermusikdarbietungen, die „neuer Musik" gelten. Zur Wiedergabe gelangen Werke von: Bartock, J. Bloch, Busoni, Castelnuovo-Tedesco, Delius, Erdmann, Haba, Hindemith, Jarnach, Jemnitz, Kilpinen, Kreneck, Lendvai, Petersen, Sekles, Schönberg, Schreker, Rudi Stephan, Strawinsky, E. Toch, Waldemar Vogel, A. von Webern, Kurt Weil, Herbert Windt u. a. An der Ausführung beteiligt ist das Amar-Quartett, die Kammerorchestervereinigung des Opernorchesters, ein a-cappella-Chor und namhafte Solisten. Alle Anfragen sind an den Verwalter des Saalbaus, Frankfurt a. M., Junghofstraße, zu richten.

Das 1. Erfurter Musikfest, bei dem ausschließlich Werke von Richard Wetz aufgeführt werden, findet vom **14.—17. Juni** statt, um Zusammentreffen mit anderen Musikfesten zu vermeiden.

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Wilh. Weismann, Leipzig-Schl. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 12, erscheint am Sonnabend, den 23. Juni 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 12 — *Leipzig, Sonnabend, den 23. Juni* — 2. Juniheft 1923

AUS DEM INHALT: Bernh. Fr. Richter, Sebastian Bach als Schulkantor / Edwin Janetschek, Die verlorengegangene Appoggiatur / Derivat, Diesseits und jenseits der „Dalila-Arie" / Innerer Betrachtung gewidmet / Zur Notenbeilage / Musikbriefe: Wien (Max Reger-Fest), Berlin, Prag (Uraufführung), Hannover, Braunschweig / Orgelsinfonie, Scherzando, Deutsches Musikleben in Südwestafrika

Musikalische Gedenktage

15. 1843 Edvard Grieg * in Bergen / **16.** 1804 Joh. Adam Hiller † in Leipzig — 1818 Charles Gounod * in Paris / **18.** 1799 Johann André † in Offenbach a. M. / **19.** 1717 Johann Stamitz * in Deutschbrod (Böhmen) / **21.** 1732 Joh. Christ. Fr. Bach * in Leipzig / **22.** 1763 Etienne Nicolas Méhul * in Givet — 1908 Nicolai Rimsky-Korssakow † in Petersburg / **23.** 1824 Carl Reinecke * in Altona / **25.** 1767 Georg Philipp Telemann † in Hamburg / **27.** 1789 Friedrich Silcher * in Schnaith (Württ.) — 1814 Joh. Friedr. Reichardt † in Giebichenstein / **28.** 1712 Jean Jacques Rousseau † in Genf — 1815 Robert Franz * in Halle a. S. — 1831 Joseph Joachim * in Kittsee — 1876 Aug. Wilh. Ambros † in Wien / **29.** 1874 Georg Göhler * in Zwickau / **30.** 1722 Georg Benda * in Altbenatky (Böhmen) / **1. Juli** 1784 Joh. Fr. Bach † in Berlin / **2.** 1714 Christoph Willibald Gluck * in Weidenwang — 1911 Felix Mottl † in München / **3.** 1778 Jean Jacques Rousseau † in Ermenonville — 1862 Friedrich E. Koch * in Berlin / **4.** 1854 Heinrich Zöllner * in Leipzig / **5.** 1864 Stephan Krehl * in Leipzig / **6.** 1865 Emile Jacques-Dalcroze * in Wien / **7.** 1860 Gustav Mahler * in Kalischt / **8.** 1604 Heinrich Albert * in Lohenstein / **10.** 1919 Hugo Riemann † in Leipzig / **12.** 1675 E. Felice dall' Abaco * in Verona und 1742 † in München — 1773 Johann Joachim Quantz † in Potsdam

Sebastian Bach als Schulkantor

Von Prof. Bernh. Fr. Richter / Leipzig

Vor wenigen Wochen vollendeten sich 200 Jahre seit dem Tage, an welchem Sebastian Bach das Kantorat an der Leipziger Thomasschule angetreten hat. Nicht nur für Leipzig, auch für die große Bachgemeinde in der ganzen musikalischen Welt hat dieses Jubiläum eine besondere Bedeutung, so daß es wohl angebracht ist, wenn auch diese Zeitschrift, die sich seit ihrem Bestehen, also schon in Zeiten, wo Bach nur von wenigen gekannt und von noch wenigeren verstanden wurde, auf das eifrigste für ihn eingesetzt hat, dem großen Meister einen, wenn auch nur kurzen Aufsatz widmet.

Mit der Übernahme des Thomaskantorats wurde Bach nach den sechs Jahren, die er in Diensten des kunstsinnigen Fürsten Leopold in Cöthen zugebracht hatte und denen die meisten seiner Kammermusikwerke ihr Entstehen verdanken, dem Gebiete zurückgegeben, auf dem er schon als junger Meister in Mühlhausen, Arnstadt und Weimar Hochbedeutendes geleistet, auf dem er aber nun in dem neuen Amte, sich selbst übertreffend, die Werke noch schaffen sollte, die als die höchsten ihrer Gattung gelten: die Passionen, das Magnificat, die Trauerode, die Hohe Messe und die bedeutendsten Kantaten. In folgendem soll versucht werden, in gebotener Kürze darzustellen, in welche Verhältnisse der Meister bei Übernahme seines neuen Amtes eintrat.

Über die Wahl Bachs zum Kantor gibt die große Biographie Ph. Spittas erschöpfende Auskunft. Ein Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1905 ergänzt in manchem den Bericht Spittas und sucht den Nachweis zu führen, daß Bach sich mehr, als man früher wohl annahm, Mühe gegeben hat, das ihm so verlockend erscheinende Amt zu erhalten. Die Vorgänge bei der Wahl hier nochmals ausführlich darzustellen, würde den zugemessenen Raum weit überschreiten, sie werden wohl auch vielen Lesern bekannt sein. Nur kurz sei davon gesagt, daß der Rat zunächst den damals weit berühmteren Ph. Telemann gewählt hatte, der durch seine erfolgreiche, wenn auch nur kurze Tätigkeit an der Neuen Kirche (jetzt Matthäikirche) 1704/05 bei den Leipzigern

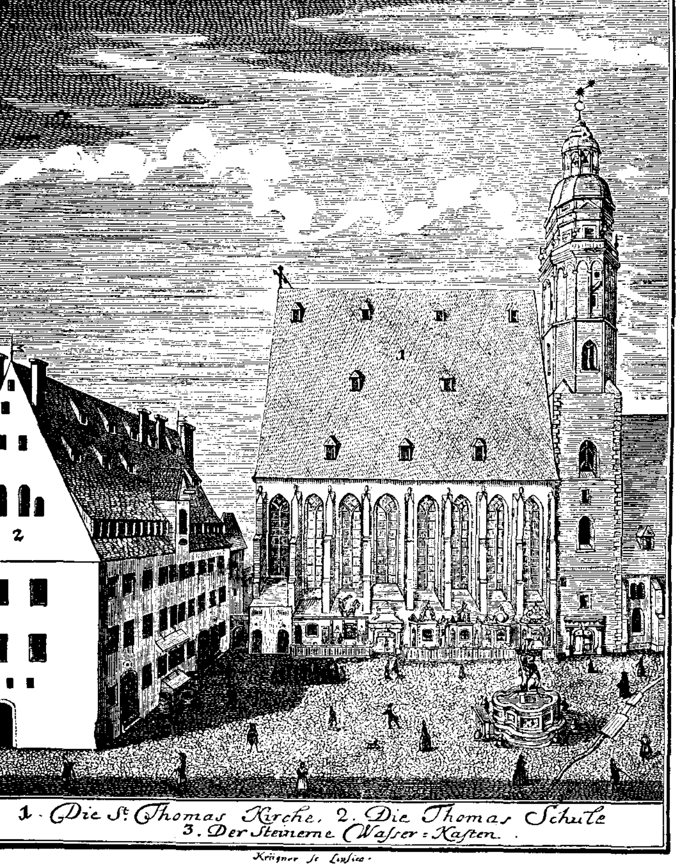
in gutem Andenken geblieben war. Da dieser aber schließlich abschrieb, und da auch der nächste gewählte Bewerber, der Darmstädter Kapellmeister Christoph Graupner, der 9 Jahre auf der Thomasschule als Alumnus verlebt, dann auch an der Leipziger Universität studiert hatte, von seinem Landgrafen nicht freigegeben wurde, mußte eine dritte Wahl vorgenommen werden, aus der Bach als Sieger hervorging. Am 19. April 1723 unterschrieb Bach den bereits für Telemann ausgestellten Revers und wurde am 1. Juni — nicht 31. Mai — in die Schule feierlich eingeführt, nachdem er bereits am Sonntag vorher mit der Aufführung der Kantate „Die Elenden sollen essen" in der Nikolaikirche sein Kirchenamt angetreten hatte. —

Die Tätigkeit des Kantors an der Schule beschränkte sich seit altersher nicht nur auf den Unterricht in der Musik, er war auch wissenschaftlicher Lehrer und hatte als solcher den Lateinunterricht zu geben. Bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts ist das so geblieben, und noch Adam Hiller hat diesen Unterricht erteilt. Nach des Kantors Tob. Michael Tode 1657 scheiterte die Wahl des damals tüchtigsten Bewerbers, Adam Krieger, trotz allerhöchster Protektion an dessen Weigerung „cantorem zu agiren", d. h. den lateinischen Unterricht zu geben. Der Rat konnte sich damals zu einer Trennung der Ämter (in Kirchen- und Schulamt) schon um der Kosten willen nicht verstehen. Bei Telemann, der auch von diesem Unterrichte nichts wissen wollte, zeigte er aber Entgegenkommen und wollte zulassen, daß er auf seine Kosten den Lateinunterricht einem Kollegen überlasse. Der vor einigen Jahren im Stadtarchiv wieder aufgefundene, für Telemann bestimmte Revers, den dann auch Bach unterschrieben hat, enthält diesen Passus. Es wird jetzt glaubhaft, daß Bach von vornherein gar keinen Versuch gemacht hat, wissenschaftlichen Unterricht zu erteilen. Ihn übernahm der Tertius Petzold und nach dessen Tode sein Nachfolger Kriegel, der auch Bach 1750 in seinen „Nützlichen Nachrichten" einen kurzen, aber warmen Nachruf hat zuteil werden lassen. Wo hätte auch Bach neben der umfangreichen Tätigkeit, die er von jetzt an vor allem als Komponist großer Werke entfaltete, die Zeit hernehmen sollen, sich auch noch als Schulmeister zu betätigen und sich jeden Tag, ausgerechnet mit Tertianern, abzuplagen! Daß die Nachfolger Bachs, Harrer, Doles und Hiller, den wissenschaftlichen Unterricht wieder gegeben haben, ist ihrem musikalischen Schaffen gewiß nicht zugute gekommen. Doles benutzte für die Kirche vorzugsweise seine bereits im Freiberger Kantorate geschaffenen Kantaten, und Hiller hat sehr wenig Kirchenmusik geschrieben, zumeist hat er Werke anderer Meister, Hasse, Graun, Haydn und Mozart aufgeführt.

Bald nach Bachs Amtsantritt, nach 1723, erhielt die Schule eine neue gedruckte Schulordnung. Schon seit Jahren war die Schule in recht übler Verfassung. Der Rektor J. Heinr. Ernesti (nicht zu verwechseln mit dem späteren wissenschaftlich hochbedeutenden Rektor J. Aug. Ernesti) war ein alter Herr; schon seit 1680 an der Schule tätig, seit fast 40 Jahren als Rektor, hatte er mit der Zeit die Zügel sehr locker gelassen. Er war gleichzeitig Professor der Poesie an der Universität und hat als solcher zahlreiche Panegyrici zu Magisterpromotionen, Funeralprogramme u. dergl. verfaßt, die ihm hübschen Verdienst brachten, aber wenig Zeit ließen, sich um die Schule genügend zu kümmern. Dazu kamen die endlosen Streitigkeiten unter der Lehrerschaft. Die Lehrer der untern Klassen galten den oberen Kollegen nicht für voll, so daß das Kollegium durch eine tiefe Kluft in zwei Teile getrennt war. Es waren aber nicht nur Rangstreitigkeiten, die den Frieden untergruben. An und für sich schon sehr gering besoldet, wurden die untern Lehrer auch von den meisten Legaten und von dem Anteil an dem durch die Tätigkeit der Alumnen gesammelten „musikalischen Gelde", das eine wesentliche Einnahme der Lehrer bildete, ausgeschlossen. Und doch hatten gerade die untern Lehrer die große Mühe, die Schüler bei den Leichenbegängnissen zu begleiten, wozu, wenigstens bei größeren „Leichen", zwar auch die oberen Lehrer verpflichtet waren, die jedoch sich dieser unangenehmen Verpflichtung möglichst zu entziehen suchten. An diesen Streitigkeiten hatte aber Bach keinen Teil, wie er überhaupt sich mit seinen Kollegen (bis auf den jüngeren Ernesti) gut gestanden zu haben scheint. Diese und viele andere Übelstände hatten eine Reformation der Schule schon seit langem dringend notwendig gemacht, die nun in der neuen Schulordnung ihren Ausdruck fand. Den oberen Lehrern, namentlich dem Rektor, war sie freilich nicht willkommen, und der letztere widerstrebte, wiewohl vergeblich, ihrer Einführung. Sie handelt mehr noch von den Pflichten der Lehrer als von denen der Schüler, und daß sie alljährlich mehrmals den Schülern vorgelesen werden sollte, wird dem Rektor und den Lehrern nicht gerade angenehm gewesen sein. Schon 1733 ist sie übrigens durch eine neue ersetzt worden, die bedeutend kürzer, sich fast ausschließlich an die Schüler wendet, und deren Verfasser der große, leider nur kurze Zeit an der Schule wirkende Rektor Math. Gesner war. Gesner war von Weimar her mit Bach befreundet und hat diesem durch die begeisterten Worte, mit denen er in einer Note zu seiner Quintilian-Ausgabe die vielfache Tätigkeit Bachs beim Dienst in der Kirche schildert, ein schönes Denkmal gesetzt. Die Verhältnisse, die Bach bei seinem Eintritt vorfand, waren demnach zunächst keine erfreulichen. Neben dem Rektor Ernesti wirkten noch sieben Lehrer an der

Schule: Konrektor, Kantor und Tertius als obere, vier weitere als untere Lehrer. Die frühere Benennung der letzteren Baccalaureus funerum (I) Bacc. Nosocomini (II) und Collaborator I und II war zwar in der neuen Schulordnung aufgehoben und dafür der Titel Quartus bis Septimus Collega eingeführt, aber die erhoffte „Harmonie und gute Ordnung" unter den Lehrern wurde doch nicht erreicht, die Kluft blieb noch lange bestehen. Ein unterer Lehrer konnte nicht in eine der vier oberen Stellen einrücken, das höchste, was er erreichen konnte, war, Quartus zu werden. Wer es bis zum Rektor bringen wollte, mußte mindestens als Tertius angefangen haben.

Mit dem Rektor Ernesti scheint sich Bach gut vertragen zu haben, ebenso natürlich mit dem befreundeten, seit 1730 amtierenden Gesner, der schon 1734 die Schule verließ, um einem Rufe nach der neugegründeten Universität Göttingen zu folgen. Nachfolger war J. Aug. Ernesti, ein hochgelehrter und tüchtiger Mann, der die Thomasschule sehr bald zu einer bisher nie gekannten wissenschaftlichen Blüte brachte. Anfänglich war das Verhältnis auch zwischen diesem Rektor und dem Kantor ein gutes. Bei mehreren Kindern Bachs stand der neue Rektor Pate, was auch schon der ältere Ernesti getan hat. Aber im Jahre 1736 gerieten beide Männer hart aneinander. Um der schwerwiegenden Folgen, die dieser Streit hatte, sei auf ihn etwas näher eingegangen. Bachs Präfekt G. Th. Krauß aus Herzberg hat einen Knaben sehr stark gezüchtigt, weshalb der Rektor dem Präfekten zu Stockschlägen vor versammeltem Zötus verurteilte(!) Krauß entfloh und nun griff Ernesti in ein offenbares Recht des Kantors ein, indem er eigenmächtig einen gewissen Krause (aus Großdeuben) als Präfekten einsetzte, obwohl Bach erklärt hatte, dieser Krause „sei sonst ein liederlicher Hund gewesen". Deshalb gab Bach die Präfektenstelle einem gewissen Küttler, einem tüchtigen Schüler. Ernesti verlangte nun von Bach, daß er den Krause wieder in seine Stelle einsetzen solle, was Bach schroff verweigerte. Darüber kam es zwischen den beiden erbitterten Männern zum Streite, der sogar in der Kirche zu ärgerlichen Auseinandersetzungen führte. Beide beschwerten sich schriftlich beim Rate, Bach scharf aber rechtlich, Ernesti persönlich verletzend, kleinlich, ja verleumderisch. Den sich langhinziehenden Streit entschied der Rat vielleicht nur, um die Autorität des Rektors den Schülern gegenüber zu wahren, im April 1737 zugunsten des Krause, was für Ernesti freilich nur eine formelle Genugtuung war, da Krause bereits Anfang Mai von der Schule abging. Bach beruhigte sich natürlich nicht, beschwerte sich nochmals beim Rate und beim Konsistorium und wandte sich schließlich an den Kurfürsten. Bei seinem Aufenthalte zur Ostermesse 1738 in Leipzig gab der Kurfürst Bach Recht und beendete den Streit, die Feindschaft zwischen beiden Männern aber blieb bestehen. Bach „fing an die Schüler zu hassen, die sich auf Humaniora legten" und Ernesti nannte Schüler, die sich auf einem Instrumente übten „Bierfiedler". Das Betrübliche an dem ganzen Teile war, daß Bach augenscheinlich alle Lust an seiner Schultätigkeit verloren hat; er fühlte sich aus der Schule herausgedrängt und verlegte nun entschiedener noch als früher seinen Schwerpunkt in die freie musikalische Tätigkeit. Er fühlte sich jetzt mehr als Kapellmeister und kurfürstlichen Hofkompositeur (was er geworden war), denn als Schulkantor. Als solcher tat er von nun an nur noch, was er tun mußte, die Freude an seinem Amte war ihm völlig verleidet. Man möchte mit einem modernen Ausdruck sagen: er trieb Sabotage. Das rief nun eine neue Verstimmung des



Aus der Bach-Biographie von Albert Schweitzer mit Genehmigung des Verlags Breitkopf & Härtel

Rates hervor, die noch über Bachs Tod hinaus andauerte. Wenige Tage nach Bachs Begräbnis wurde in der Ratssitzung mit ironischer Anspielung vorgetragen, „der Kantor an der Thomasschule, oder vielmehr der Kapellmeister Bach sei gestorben". Es fielen weitere anzügliche Bemerkungen: „die Schule brauche einen Kantor und keinen Kapellmeister, obgleich er auch Musik verstehen müßte", und „Herr Bach wäre zwar ein großer Musikus, aber kein Schulmann gewesen". Das war der Nachruf, der dem Größesten, der je in Leipzig gelebt und gewirkt hat, seiten des Rates zuteil wurde! Gewiß ist Bach nicht von jeder Schuld an dem folgeschweren Zerwürfnis frei zu sprechen. Er war, wie die meisten Künstler, reizbar und konnte leicht zornig werden. Belege dafür gibt es manche, und wie ihm z. B. die ungestüme Art, in der er 1717 in Weimar seinen Abschied vom Fürsten forderte, eine vierwöchentliche Gefängnisstrafe eingetragen hat, das ist erst in neuerer Zeit bekannt geworden. (Bojanowski, Das Weimar Seb. Bachs. 1903).

Aber was will diese Schwäche besagen gegenüber den Extravaganzen, die sich so viele Künstler jederzeit erlaubt haben und die man meist nachsichtig beurteilt? Von Bach weiß man, soweit sein Leben bekannt ist, nichts, was als Übermut oder übertriebenes Selbstbewußtsein gedeutet werden könnte. Nur Eingriffen in seine Rechte trat er energisch entgegen, und das mag er manchmal schroff getan haben. Man möchte fast annehmen, daß er sich seiner alles überragenden einzigen Größe fast gar nicht so recht bewußt gewesen sei. Dafür spricht auch das solide, fast spießbürgerlich zu nennende Leben, das er immer geführt hat.

Der beklagenswerte Streit der beiden großen Männer — denn ein solcher war auf seinem Gebiete auch Ernesti, dessen große Gelehrsamkeit, verbunden mit höchstem pädagogischen Geschick und Organisationstalente nicht nur die Thomasschule, sondern auch viele andere deutsche Gymnasien damals eine neue Blüte verdankten, hat doch so verhängnisvolle Folgen gehabt, die der Nachwelt immer fühlbar sein werden: für das Kirchenamt hat Bach nach dem Zwiste nur noch wenig komponiert, und was er noch geschrieben hat, hält keinen Vergleich mit dem aus den zwölf ersten Leipziger Jahren aus. Es kann durchaus keine Rede davon sein, daß seine schöpferische Kraft etwa nachgelassen hätte. Abgesehen von der Hohen Messe, die er in der Zeit des Streites schrieb, um sich durch die Erlangung des Hoftitels eine Genugtuung zu verschaffen, zeugen Werke wie das Musikalische Opfer, die Kunst der Fuge und die späteren Klavier- und Orgelkompositionen für die ungeschwächte Kraft. Aber die späteren rein kirchenmusikalischen Werke, vornehmlich Choralkantaten, halten, wiewohl manche Perle sich unter ihnen befindet, einen Vergleich mit den früher entstandenen nicht aus. Könnten wir von ihm nicht noch Passionen haben, an Werte denen nach Johannes und Matthäus gleich? Und viel mehr Motetten? Die vorhandenen höchsten Offenbarungen seines Genius sind alle in den 20er Jahren entstanden. Sie sind Gelegenheitskompositionen, zumeist auf Bestellung für Trauerfeierlichkeiten geschrieben, wobei es Bach sichtlich darauf ankam, zu zeigen, was er zu leisten vermochte. Aus der späteren Zeit kennt man keine Motetten. Bei der gegen Bach herrschenden Mißstimmung (sie bestand nicht nur in der Schule und beim Rate; auch die Universität und viele Kirchenleute waren ihm wenig gewogen), blieben Bestellungen aus, man wandte sich lieber an kleinere Meister, die gefälligere Musik schrieben, aber wohl kaum wert waren, dem großen Meister die Schuhriemen zu lösen. —

Ein trübes Bild, das hier in kurzen Zügen von Bach als Schulkantor vorgeführt wurde, und seine Aufgabe als „Festartikel" wohl nicht recht erfüllt. Es ist aber nun nicht anders, Bachs Jahre in Leipzig waren ein Kampf um Anerkennung, das Ende dieses Kampfes war ein tragisches. Doch, wenn auch spät, hat der Meister eine Genugtuung für die vielfache Unbill, die er erleiden mußte, erhalten: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte eine Bach-Renaissance ein, die sich über die ganze Kulturwelt erstreckte und in ihrem Umfang in der gesamten Kunstgeschichte ihres Gleichen nicht hat. Es gereicht Leipzig, das in diesen Tagen zur Erinnerung an das Jubiläum das 11. Deutsche Bachfest feiern wird, zur Ehre, daß es sich in dieser Bewegung durch seine an Stärke wohl von keiner andern Stadt übertroffenen Pflege der Bachschen Musik an die Spitze gestellt hat und das Unrecht, das seine Vorfahren an dem Meister begangen haben, nach Kräften wieder gut zu machen sucht.

Die verlorengegangene Appoggiatur

Von Edwin Janetschek / Prag

Die gegenwärtig immer lauter werdende Klage über das sinkende künstlerische Niveau unserer Opernbühnen und Konzertsäle hat einen tieferen Grund als die auf der veränderten gesellschaftlichen Zusammensetzung des modernen Kunstpublikums beruhende ästhetische Dekadenz. Einen großen Teil der Schuld daran haben die an diesen Kunststätten wirkenden Künstler selbst, weil ihnen infolge mangelhafter musikalischer Bildung vielfach jedes Stilgefühl fehlt. Es ist begreiflich, daß uns auf diese Weise der Begriff „Musikstil"

im allgemeinen und Musikstil einer bestimmten Zeitperiode im besonderen nach und nach abhanden kommen muß.

Wer richtigen Ohres in Theater und Konzertsaal hineinhorcht, wird mit Wehmut und Bedauern feststellen, daß manche, früher heilig gehaltene Kunstübung verloren geht. Dies trifft auch für die Appoggiatur zu, von der sich die Sängerinnen und Sänger heute mehr und mehr freimachen. Man weiß nicht, ob aus künstlerischen Motiven entspringender Absicht oder in unglaublicher Unkenntnis der Bedeutung und Notwendigkeit der Appoggiatur.
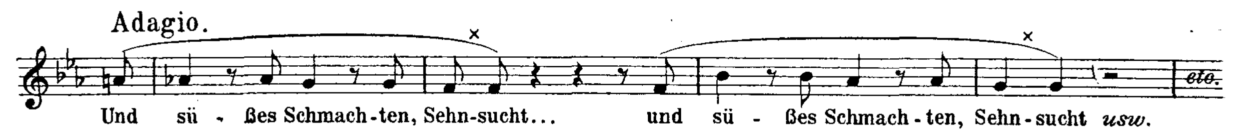
Bevor wir in den eigentlichen Streit um die Appoggiatur eingehen und das Für und Wider ihrer Berechtigung erwägen, müssen wir wenigstens mit ein paar Sätzen Wesen und Art derselben erklären. Musiksatztechnisch stellt die Appoggiatur nichts anderes als einen Vorhalt dar, gesangstechnisch gehört sie zu den in das Kapitel „Kehlfertigkeit" fallenden Vorschlägen. Dadurch, daß sich die Stimme gewissermaßen auf die Vorschlagsnote stützt, um einen besseren Akzent zu erreichen, hat sich auch die Bezeichnung dieses stimmtechnischen Vorganges ergeben, der im Italienischen mit appoggiature (deutsch: Lehne), im Französischen mit dem Ausdrucke appui (deutsch: Stütze) bezeichnet wird.

Die Appoggiatur hängt ursächlich mit der Entwicklung des homophonen Satzes und Musikstiles zusammen. In dem Bestreben, die Steifheit und Eintönigkeit der ursprünglichen Musikthematik mehr und mehr zu beleben, suchte man nach geeigneten Hilfsmitteln hierfür. So entstanden die Durchgangs- und Wechselnoten, die Vor- und Nachhalte, Vor- und Nachschläge, Verzierungen und all das übrige ornamentale Beiwerk zum schlichten Tonsatze. Und da der figurierte Stil der früheren Musikperioden ein sogenannter „freier" Stil war, dessen reichere oder bescheidenere Gestaltung den ausübenden Künstlern überlassen blieb, begnügten sich die schaffenden Tonkünstler meist mit bloßen Andeutungen ihrer ornamentalen Wünsche. In diesem Sinne ist auch die Appoggiatur aufzufassen.

Neben dieser satztechnischen Grundlage spielt die gesangstechnische eine womöglich noch bedeutendere Rolle. Denn die Vorhaltsnote der Appoggiatur auf dem höheren Ton und der ersten betonten Silbe des Wortes erwies sich im Interesse der richtigen Deklamation als dringende Notwendigkeit. Mit anderen Worten: Wäre die Appoggiatur nicht längst in Übung, sie müßte für den praktischen Gesang erfunden werden. Denn nach der Grundregel richtiger musikalischer Deklamation im Vokalsatze ist es nicht angängig, der betonten Silbe die gleiche Tonhöhe und den gleichen Notenwert zu geben wie der unbetonten. Kaum innerhalb der gebundenen Melodie, geschweige denn am Melodie-(Satz-)ende. Derart unterscheidet man denn auch zwischen einer Appoggiatur im gebundenen Gesangstile, also im Zuge der Melodieführung, und zwischen jener im ungebundenen Rezitativstil. Im praktischen Vorkommen ist die Appoggiatur entweder ausdrücklich vorgeschrieben, in Form kleiner vom Komponisten vornotierter Hilfsnoten, oder unbezeichnet, weil die Selbstverständlichkeit ihrer Anwendung sich aus dem Zusammenhange der Melodieführung ergibt, bzw. dem allgemeinen Gebrauche jener Kunstepoche entspricht, aus der die betreffende Komposition stammt. Schließlich ist bei der Appoggiatur auch die Größe oder sagen wir besser der Umfang ihres Vorhaltschrittes zu beachten; hiernach gibt es die den großen oder kleinen Sekundenschritt ausführende, als Appoggiatur schlechtweg bezeichnete und am häufigsten gebräuchliche Appoggiatur und jene des Quartenschrittes.

Es liegt nach den vorstehenden Erklärungen und Erläuterungen der Appoggiatur auf der Hand, daß dieselbe keinesfalls die heute überflüssige Ausgeburt vorübergehenden Zeitgeschmackes, sondern eine im Wesen der Satztechnik, der musikalischen und vor allem gesanglichen Deklamation begründete musikalische Notwendigkeit ist. Historische Gründe zur Wahrung des Stilbildes der die Appoggiatur benützenden Musikliteratur verpflichten uns erst in zweiter Linie, auf ihrem Gebrauche unbedingt zu bestehen.

Ein einziges Beispiel für die Appoggiatur möchte ich hier ausführlich besprechen, um an ihm ihre logische Notwendigkeit zu erhärten. In der ersten Arie des „Cherubin" in Mozarts „Hochzeit des Figaro" (erster Akt, Nr. 6) erscheint das als Gefühlshöhepunkt in das Allegro vivace eingeschaltete Adagio der Schlußperiode folgendermaßen notiert:



Wem nicht von selbst einleuchtet, daß hier auf die Textstelle „Sehnsucht" aus musiksatztechnischen, gesangsdeklamatorischen und Gefühlsausdrucksgründen die Appoggiatur des Sekundenschrittes mit dem Vorhalte g/f im ersten und as/g im zweiten Falle anzuwenden ist, der sehe sich die ganze Melodieführung dieser Cherubinarie an, um überzeugt zu werden. Überall wird er nämlich in der gebundenen Melodieführung derselben die Appoggiatur als ausgeschriebenen Vorhalt finden, so daß schon nach Analogie in dem erwähnten kleinen Zwischenadagio nicht anders als mit Appoggiatur zu singen ist.

Die Tatsache des Verlorengehens der Appoggiatur in der modernen Gegenwart des Opern- und Konzertlebens kann daher nach allem Angeführten keinen anderen Grund haben als Unwissen und Musikbildungsmangel der Sängerinnen und Sänger auf der einen Seite und Lauheit oder unverständliche Duldsamkeit der für die Gesangskunst mitverantwortlichen Kapellmeister auf der anderen.

Dr. Hans Joachim Moser hat daher ganz recht, wenn er in seinem vortrefflichen Büchlein von der „Technik der deutschen Gesangskunst" (Sammlung Göschen, Leipzig) an betreffender Stelle schreibt: „Wenn heutzutage bei den Theaterkapellmeistern die Unsitte immer mehr um sich greift, Mozart und Weber ohne Vorhalte (Appoggiaturen) singen zu lassen, so kann das als eine Ignoranz, die mit „anderem Geschmacke" nichts zu tun hat, nicht scharf genug gegeißelt werden — es ist einfach Denkmalsschändung!"

Diesseits und jenseits der „Dalila-Arie"

Ein Beitrag zur Psychologie des breiteren amerikanischen Konzertpublikums

Von Derivat

Es mag im ersten Augenblick verblüffend wirken, wenn man auf die Frage „Welches Lied ist hier in Amerika beim großen Publikum am bekanntesten und beliebtesten?" sehr oft die Antwort bekommt: „Die Dalila-Arie — Mon cœur s'ouvre à ta voix —". Noch verblüffender mag das Staunen des Fragestellers wirken, und er muß sich beeilen zu versichern, daß er fest davon überzeugt ist, daß die Arie, wenn auch durch häufigen Gebrauch etwas abgenutzt, doch absolut „gute" Musik sei. Jedoch abgenutzt oder nicht, die Arie hat ihr Monopol beim großen Publikum. Sie ist der Ausdruck eines zähen musikalischen Konservativismus, sie sitzt im Gedächtnis der Massen fest, wird immer wieder gehört, immer wieder verlangt, von der Grammophonplatte gekratzt, vom Radio über das ganze Land getragen. Kurz, sie ist Volksgut, Volksbedürfnis geworden in Stadt und Land.

Jeder Mensch, auch der Europäer, der nicht nach Amerika kommen kann, weiß, daß die Laufbahn eines Musikers, sofern sie Anspruch auf Weltruhm machen will, erst durch das Sieb der großen Stadt New-York getrieben werden muß, bevor sie ihren Siegeslauf über den Kontinent antreten kann. „New-York hat doppelte Ohren" — sagt man hierzulande. Das Publikum ist verwöhnt von dem Besten, was die Welt aufzuweisen hat, die Kritik ist musikalisch sehr gut vorgebildet und schonungslos offenherzig, die Zeitungen gehen über den ganzen Kontinent. Die Bedingungen für einen Erfolg liegen da durchaus nicht ausschließlich in der Größe der gebotenen Leistung, etwa in der Pracht einer schönen Stimme. Das New-Yorker Publikum „hört" auch mit den Augen und verlangt „personality", amerikanische Kleidung, ein gewinnendes Lächeln. Es verlangt, entsprechend seiner internationalen Zusammensetzung, Gesänge in verschiedenen Sprachen und — Erfüllung seiner persönlichen Wünsche. Wer die ersteren Bedingungen alle erfüllen kann, der wird sich Publikum machen; versäumt er es aber, auf die letzte Forderung einzugehen, so wird es ihm nicht gelingen, sein Publikum auch dauernd festzuhalten. Denn zum dauernden Liebling wird ein Sänger erst erkoren, wenn das Publikum fühlt, daß seine Lieblingswünsche ein warmes Verständnis bei dem Sänger finden. „Mon cœur —" und „diesseits" davon, das sind die Wünsche, die Forderungen. Sie brauchen nicht das ganze Programm auszufüllen, aber sie dürfen nicht fehlen, und ihre zauberhafte Wirkung wird manchem kund, wenn er bei den ersten Akkorden der „Arie" die etwas träge gewordenen Hände sich regen sieht, und die etwas gleichgültigen Mienen sich mit einem Schlage aufhellen.

Zu diesem „diesseits" gehören besonders ältere und neuere, meist sentimentale amerikanische Kompositionen, die weniger Wert auf musikalische Bedeutung legen, als auf den Zweck, die stärkste Seite im amerikanischen Publikum zu rühren, die Vorliebe für Sentimentalität. Es ist hier nicht der Platz, sich über Wert und Unwert der amerikanischen Kompositionen überhaupt zu äußern. Tatsache ist nur, daß die Kritik amerikanische Kompositionen besonders scharf unter die Lupe nimmt. Das große Publikum aber verlangt die ihm zu Herzen und Ohr gehenden Lieder; besonders Wiegen- und Kinderlieder.

Es gibt Sänger in Amerika, die klug genug sind, ihre Programme ganz nach den Wünschen des Volkes einzurichten. Sie sind echte Volkssänger und haben überall gefüllte Häuser. In ihren Programmen findet man nur „diesseits" die Dalila-Arie, und der Schluß ist gewöhnlich mit dem „home sweet home" gekrönt.

Die wirklich musikalische Oberschicht ist in Amerika zur Zeit noch verhältnismäßig dünn und hat sich zu hervorragenden musikalischen Gesellschaften zusammengeschlossen, die die Pflege guter Musik auf ihre Fahne geschrieben haben. Hier ist ein „diesseits" der Arie absolut ausgeschlossen. Jedoch gibt es sogenannte musikalische Klubs, die in ihren Programmen viel weitherziger sind. Doch leider ist die Zahl der wirklich ernsten Musikverständigen in Amerika zu klein, um die — oft sehr großen — Säle ganz zu füllen. Der Sänger, der Wert auf eine ganz große Karriere legt, braucht die große Masse, um seine Säle zu füllen, um populär zu werden. Wie viele europäische Künstler von einwandfreier musikalischer Künstlerschaft haben es versucht, mit europäisch eingestelltem Programm sich durchzusetzen. Sie haben zwar die restlose Anerkennung von Presse und der musikverständigen Welt in Amerika gefunden. Aber die Gunst der großen Masse blieb ihnen versagt, wenn sie nicht wenigstens einen Teil ihres Programmes auf „diesseits" einstellten.

An diesem zähen Festhalten an einer eingewurzelten Stellungnahme zur Vokalmusik liegt es auch, daß „unbekannte" Lieder in der Liebe der großen Masse nicht haften bleiben. Nicht jedermann hat das Geld, sich häufig ein Konzert anzuhören. So ist er auf die Grammophonplatten angewiesen, die er fünfzig- und hundertmal aufzieht, bis die „große Arie" mit den Schmettertönen oder das „Lullaby" in seinen Ohren wie Pech festklebt. Die Grammophongesellschaften wissen ganz genau, was dem Geschmack des großen Publikums entspricht und machen daher gar keinen Versuch, wirklich gute Liedkompositionen auf den Markt zu bringen. „Das zieht nicht", kann man oft unter Achselzucken zu hören bekommen. Besonders im Inland, in den kleineren Städten, sind es die Grammophonplatten, die — neben der Radioübertragung — eine Art musikalischer Vorbereitung für Vokalmusik darstellen. Nicht alle Provinzstädte können sich den Luxus häufiger Konzerte leisten. Wenn auch die musikalischen Klubs, die sich in fast allen kleineren Städten finden, ihr Bestes versuchen, so ist es doch bei den großen Entfernungen und der Tatsache, daß die meisten konzertierenden Künstler durch Opernengagements den größten Teil der Saison festgehalten sind, oft unmöglich, mehrere Sänger in einer Serie von Abonnementskonzerten zu bekommen. Da nun Rücksicht auf die Abonnenten genommen werden muß und sich sehr häufig mehrere Klubs Konkurrenz machen, so enthalten die Programmwünsche meistens Lieder und Arien, die dem Publikum teils als solche, teils aus den Platten des betreffenden

Sängers her bekannt sind. Der Sänger wird natürlich auf die Wünsche eingehen, und stellt er auch den größten Teil seines Programmes auf „jenseits“ ein, so wird das „Neue“ nur zu bald wieder vergessen, wenn nicht bald wieder für Wiederholung gesorgt wird. Der Sänger jedoch, der sein Provinzpublikum kennt, wird sein Programm „entsprechend“ aufstellen. Das ist natürlich in den einzelnen Städten ganz verschieden, je nach der Bevölkerung und nach der Art der musikalischen Tradition. So gibt es Städte in der Provinz, die auf einem sehr strengen musikalischen Standpunkte stehen und in guten Programmen ihr Publikum an gute Liedmusik zu gewöhnen suchen.

Man kann sich vorstellen, welche Kämpfe mit seinem künstlerischen Gewissen ein Sänger durchzumachen hat, wenn man ihm die Programmwünsche zum größten Teil auf „diesseits“ einstellt. Er wird sich fragen: „Soll ich darauf eingehen?“ oder: „Soll ich ‚Pionier‘ guten Liedgesanges werden und lieber auf eine große Karriere verzichten?“ Ich glaube nicht, daß es viele geben wird, die den Dornengang der letzteren Erwägung gegangen sind. Im Gegenteil — jeder hat sich den Forderungen des Landes angepaßt, und ein ganz erfahrener Sänger weiß genau, was er in der Stadt A. und was er im Städtchen B. zu singen hat, um zu gefallen und auch vor der Kritik zu bestehen. Denn jeder Künstler braucht sein Publikum und seinen Beifall, wie er das Salz zum Brote braucht. Um dem wirklich guten Liedgesang zu der gleichen Beliebtheit zu verhelfen, wie sie die Dalila-Arie besitzt, müßten Hunderte von „Pionieren“ über das Land reisen und für das „gute“ Lied werben, müßten die Grammophongesellschaften nur gute Liedmusik auf die Platten bringen. Das sind vorderhand Utopien. Das Land ist groß und das Volk ist jung. Und so lange die Grammophonplatte mit „Arie“ und „Lullaby“ das Vorbereitungsrecht der großen Masse hat, so lange wird der Verkünder guter Lieder einen aussichtslosen Kampf kämpfen. Doch dämmert es schon in mancher Beziehung. Das amerikanische musikverständige Publikum, die Kritik und die Musikwissenschaft entwickeln eine lebhafte Tätigkeit, um in Instrumentalmusik und Vokalmusik dem wirklich Guten Bahn zu brechen. Hiervon profitieren zunächst natürlich die großen Städte mit guter Musiktradition und den Mitteln, gute Musik auch den breiten Massen zugänglich zu machen. Was oft gehört wird, bleibt haften, und Städte wie New-York mit ihrer Überproduktion an musikalischen Darbietungen gehen zuerst einen Schritt vorwärts, um trotz Herrscher „Jazz“ und Herrscherin „Arie“ dem Recht auf „gute“ Musik zum Siege zu verhelfen. In der Provinz, wo man in Sitten und Gebräuchen konservativer ist als in den liberalen Großstädten, wird es naturgemäß länger dauern. Doch — das amerikanische Volk ist j u n g und gute Musik ist e w i g. Und der Tag wird kommen, wo man auch das „J e n s e i t s“ zum Volksgut machen wird.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Ein öfters verkanntes Stück Mozartscher Kunst)*

(„Bewahret euch vor Weibertücken“ aus der Zauberflöte)

Es sind letzthin (Heft 8) einige Stellen aus der Zauberflöte herangezogen worden, um den Beweis zu erbringen, wie erste Meister auch rein Gedankliches in der Tonkunst zu besiegen wissen. Es hätten gerade aus der unerschöpflichen „Zauberflöte“ andere Stellen gewählt werden können, und ich schwankte zuerst, ob ich nicht das kurze Männerduett: „B e w a h r e t e u c h v o r W e i b e r t ü c k e n“ (Nr. 11 der Partitur) wählen solle, zumal es in der Zauberflötenliteratur eine etwas verlegene Rolle spielt. Der Zufall will nun auch, daß ich erst in letzter Zeit Waltershausens Schrift über die Zauberflöte gelesen habe (Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen, München, Drei-Masken-Verlag), eine in Vielem vortreffliche Arbeit, die allen Interessenten empfohlen sei. Dem genannten Stück geht es aber bei Waltershausen noch besonders schlecht. Dieses „merkwürdige Stück fällt“, so schreibt er, „durch die Banalität der musikalischen Erfindung stark aus dem Rahmen“. Und weiter: „Man beachte vor allem, wie wenig sich die geradezu bänkelsängerhafte Melodik mit dem Ernst der Worte deckt. Lächerlich wirkt das ‚sotto voce‘ im Takt 18, wo im Scherzando von Tod und Verzweiflung gesungen wird und dieses Zerrbild noch obendrein von staccato oder Posaunen unterstützt wird. Erst in dem viertaktigen Nachspiel zeigt sich die Kralle des Löwen wieder.“

Man sieht, diese geradezu respektlose Kritik ist vernichtend, an ablehnenden Stimmen über dieses Stück fehlt es aber auch sonst nicht. Ich muß nun bekennen, daß ich es seit langem sogar besonders hochhalte, nicht selten gerade an ihm gewisse Seiten Mozarts und seiner Kunst klarmache. Wenn ich aber hier auf das Duett näher zu sprechen komme, so geschieht es deshalb, um den Versuch seiner „Ehrenrettung“ vorzunehmen, die, wie man gerade aus obigem Urteil ersieht, einer Notwendigkeit nun wirklich nicht entbehrt und vielen willkommen sein dürfte. Es kann dabei zugleich dies und jenes zur Sprache kommen, was mit Mozarts Wesen und seiner Kunst zusammenhängt. Der Text lautet:
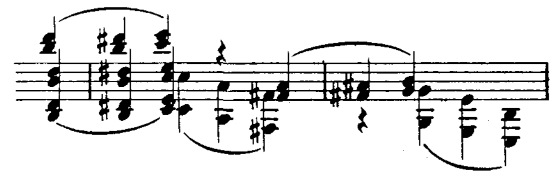
Bewahret euch vor Weibertücken,
Das ist des Bundes erste Pflicht!
Manch' weiser Mann ließ sich berücken,
Er fehlte und versah sich's nicht.
Verlassen sah er sich am Ende
Vergolten seine Treu mit Hohn!
Vergebens rang er seine Hände,
Tod und Verzweiflung war sein Lohn.

*) Wir müssen die Auseinandersetzung über die verschiedenen Fassungen von Möricke's „Rat einer Alten“ (s. Heft Nr. 8) auf das nächste Mal verschieben, weil noch verschiedene etwas spät eingelaufen sind, so daß die Zeit zur Behandlung nicht ausreichte. Wir setzen deshalb in diesem Heft unsere Mozartstudien fort.

Wer Mozarts Kompositionssystem in geistiger Beziehung kennt, weiß gewissermaßen zum voraus, daß bei ihm ein derartiger Text ein Entwicklungsstück zur Folge hat. Das ist aber durchaus nichts Selbstverständliches, denn die Mozart noch unmittelbar vorausgehende Musikperiode würde die Worte ganz anders betrachtet haben. Ein Bach hätte sie gerade auf das Gegenteilige untersucht, darauf nämlich, worin das bleibende Moment beruhe, welches dann zum Ausgangspunkt für seine Musik geworden wäre. Mit einem oder zwei charakteristischen Motiven hätte er das Material für das ganze Stück bestritten gehabt, so daß auch Anfang und Ende desselben sich durchaus geglichen hätten. Um konkret zu sprechen, Bach würde das Moment der Warnung als erstes in den Vordergrund gestellt haben, dann aber auch dasjenige, vor dem gewarnt wird, also die „Weibertücken". Wohl hätte sich gerade ein Bach der Bedeutung der einzelnen Sätze und Worte keineswegs verschlossen, aber all das hätte den architektonischen Grundbau nicht verändert, die Arie wäre auf feste Pole gegründet gewesen, um die sich die eventuellen Einzelheiten gedreht hätten. Ganz anders bei Mozart. Für ihn ist ein derartiger Text völlig im Fluß, sein Bestreben ist darauf gerichtet, ihn so vollkommen als möglich in Bewegung aufzulösen. Anfang und Ende stehen einander deshalb als Ursache und Wirkung gegenüber, was so viel heißt, daß — in der Musik — der Anfang nicht im geringsten erraten läßt, zu welchem Ende wir kommen werden. Nur in einem würden sich in einem solchen Fall Bach und Mozart gleichen, in der Plastik der Motive. Einem Mozart wird die Aufgabe aber so gestellt, daß sein Verfahren eine ganze Reihe von Einzelmotiven erfordert, während Bach mit einem oder zwei auskäme, die, nochmals gesagt, im geistigen Sinne so gewählt wären, daß sie für das ganze Stück innere Berechtigung hätten. So viel einmal über diese allgemeinen Fragen, die heute gerade in der Mozartbetrachtung ihre Rolle zu spielen beginnen. Nur wird man mir die Bemerkung gestatten, daß nicht etwa ich diese grundlegenden Stilmerkmale der offiziellen Musikwissenschaft verdanke, sondern umgekehrt diese mir, wie sich jeder überzeugen kann, der vor allem meinen 1914 erschienenen Aufsatz über „Gluck als Musikdramatiker" kennt. Hinsichtlich der Erkenntnis dieser Seiten Bachs hat aber Albert Schweitzer die Bahn gebrochen, woran heute denn doch wieder mit allem Nachdruck erinnert werden muß. Indessen, sehen wir uns Mozarts Stück nun näher an.
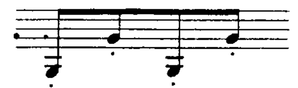
Wer Vokalmusik auch im einzelnen verstehen will, muß wissen, daß ein Musiker gelegentlich gezwungen ist, einzelne Wortausdrücke in solche zu übersetzen, mit denen er als Komponist wirklich etwas anfangen kann, denn es ist gelegentlich unmöglich, auf direktestem Wege zum Ziele zu gelangen. Das gilt natürlich nur für solche Komponisten, von denen in der letzten „Betrachtung" die Rede war, daß sie nur etwas schreiben, was sie vor ihrem geistigen Richter verantworten können. In unserm Falle mußte sich Mozart zunächst einmal das Wort „Weibertücken" in seine Musikersprache übersetzen, und zwar in ein solches, das der Sache nach natürlich das gleiche bedeutet — sonst wäre es keine Übersetzung —, aber ein anderes Konkretum, ein anderes Bild aufweist. Mit dem Wort „Tücke", das irgendwie eine scharfe Musik ergeben hätte, war nichts anzufangen. Stellte sich Mozart aber vor, daß die Männer von weichen Frauenarmen u m g a r n t, umstrickt werden, so hatte er damit auch die entsprechende Musik gefunden. Ohne weiteres versteht man von hier aus den Anfang, die weich gebundene, sich um die beiden Männerstimmen förmlich rankende Achtelbegleitung, wie aber auch die Melodie selbst. Sie in ihrem Charakter — wie es Waltershausen tut — als Bänkelgesang aufzufassen, gelingt mir nicht, und ich glaube, daß diese Bezeichnung für die Meisten viel zu weit geht. So viel ist aber an ihr richtig, daß die Melodie keineswegs etwa edel gehalten ist; sie weist im Gegenteil eine gewisse Weichheit von wohl sogar etwas sentimentalem Einschlag auf. Und das ist's, worauf es Mozart ankam. Es fällt ihm nicht ein, von „bewahren" auszugehen, eine Warnung zu geben, gewissermaßen zu predigen — weshalb er das Wort auch nebensächlich, auftaktmäßig behandelt —, wohl aber, das zur sichtbaren Darstellung zu bringen, was die Ursache des Folgenden, der Katastrophe wird. Und das sind, wie wir nunmehr sagen können, weich gebundene, sinnlich runde, dabei wenig geistige Melodien und Begleitnoten, oder, im Bilde gesprochen, weich umfangende, bestrickende Frauenarme.

Diese Musik geht bis „er fehlte". Hier setzt Mozart mit der ganzen Achtelmusik aus, diese Worte mit einem besonderen Nachdruck — auch durch den zweifachen Vortrag — hinstellend. Zugleich sagt Mozart aber auch, warum ein derartiger Mann „fehlte". Aus Sinnlichkeit, weshalb nicht nur weiche Vorhaltschromatik zur Anwendung gelangt, sondern die beiden Stimmen auch in weich-sinnlichen Terzen gebracht werden. Dazu kommt aber noch ein zweites Motiv in kontrapunktischer Selbständigkeit, das in das andere förmlich geschlungen wird:



Welche Plastik in der Darstellung! Man könnte die Erklärung der Stelle sogar bis ins einzelne vornehmen, derart exakt scheint diese Musik gearbeitet. Die beiden, über drei Oktaven sich erstreckenden, also überall hinreichenden Melodiestimmen beziehen sich auf die verführerische Macht der „Weibertücken", die sich senkende, zweitaktige einstimmige Melodie aber auf den Mann, der dem Weib zum Opfer fällt, daher die abwärts gehende Melodie. War die frühere Musik mit ihren Achteln gleichsam das Fangnetz, das über den Mann zu werfen gesucht wurde, so ist er nun hier bereits gefangen, die Achtel haben — vorläufig — ihren Dienst getan, weshalb sie auch hier aussetzen. Mit „und versah sich's nicht" wird die jetzige Sachlage kurz und bündig, mit voller Kadenz, konstatiert, wobei es bezeichnend ist, daß hier die selbständige „männliche" Stimme wieder zum gewöhnlichen Baß wird. Der Mann hat seine Selbständigkeit eingebüßt, es regiert die weibliche Melodiestimme.

Das ist der erste Teil unserer „Tragödie", der von der Tonika in die Dominante führte, führen mußte, wie wohl jeder ohne weiteres einsieht. Fühlt sich doch der Mann in seiner Liebesbegierde in Dominanthöhe erhoben. Aber das Erwachen erfolgt nur allzu schnell, die G-Dur-Tonart soll dem Betreffenden teuer genug zu erstehen kommen. Sofort setzt eine ganz fatalistische Musik ein, das ganze Streichorchester spielt scharf staccato zu gebende Achtelnoten, die unaufhörlich auf einem Ton (g) gebracht:



mit starrer Dämonie — in welcher Art sie von den Klassikern häufig verwendet werden — einer Katastrophe zutreiben. In dieses unheimliche Achtelnotenräderwerk, aus dem heil herauszukommen, unmöglich ist, haben sich unsere früheren, schmeichelnd umstrickenden Achtel verwandelt: es gibt hier weder ein Vor- noch Rückwärts, sogar die hier einsetzenden beiden Hörner halten den Ton g fest, während die Klarinetten und Fagotte die wohl als unmittelbar frivolherzlos aufzufassende Singstimmelodie mitspielen und einen ganz eigenartigen, unheimlichen Kontrast zu dem mit starrer Regelmäßigkeit arbeitenden Streichorchester bilden. Vier Takte lang dauert dieses unheimliche Spiel, da bricht, trotz allem unvermutet, die Katastrophe bei den Worten „Vergebens rang er seine Hände" ein, herbeigeführt durch mit elementarer Plötzlichkeit eintretendes E-Dur bei erstmaligem Forte des bisherigen Tuttiorchesters, eine Stelle, die durchaus im Sinne eines Ereignisses wirkt. Man sieht auch hier wieder, wie frei Mozart bei derartigen Stücken mit den Worten umzugehen sich veranlaßt sieht. Die betreffenden Worte bringen gegenüber den unmittelbar ihnen vorangehenden nichts Neues, so daß man sich an sie gar nicht im strengeren Sinn halten kann und darf, um so eindeutiger spricht aber die Musik. Mit elementarer Wucht bricht hier die Katastrophe über dem Betreffenden ein, die dabei mit naturnotwendiger Konsequenz auf Grund des Vorangegangenen, vor allem der fatalistischen G-Stelle, erfolgt. Eines ergibt sich aus dem andern, die Entwicklung weist nicht die geringste Lücke auf, auch das Schwerste in einem solchen Falle, eine plötzlich eintretende Katastrophe innerlich zu begründen und als unausbleiblich notwendig erscheinen zu lassen, auch das bringt eben ein Mozart auf Grund seines fatalistischen Wesens zustande.

Und nun noch der Schluß, die Worte: „Tod und Verzweiflung war sein Los". Erst hier meldet der Text das Resultat, das von Mozart bereits herbeigeführt worden ist. So wenig der Worte waren, die er für seine ganze Entwicklung zur Verfügung hatte, am Schlusse hat er also noch eine ganze Zeile übrig, und natürlich für ganz besondere Zwecke. Dieser Schlußvers findet seine Verwendung im Sinne eines Epilogs. Kurz, sachlich, trocken, aber mit fatalistischer Bestimmtheit wird konstatiert: So ist's, so mußte es kommen; Schicksalsmusik. Mozart setzt ohne weiteres in C-Dur, der Haupttonart, ein und erzielt gerade auch hierdurch den Eindruck des fatalistisch Bestimmten. Das plötzliche Ergreifen dieser Tonart nach dem E-Dur-Akkord in Verbindung mit der kurz angebundenen, von der früheren scharf kontrastierenden und in marschartigem Schicksalstempo gehaltenen Stakkatomusik, läßt den Epilog insofern als etwas für sich Dastehendes erscheinen, als dadurch zum Ausdruck kommt, mit welcher Objektivität, d. h. hier einer ganz uninteressierten Empfindungslosigkeit, Mozart dem ganzen Fall gegenübersteht. Dieser Mann treibt weder Moral noch fallen ihm, wie etwa einem Brahms bei derartigem, ein paar mitleidige Gefühlstränen die Wangen herab; er beteiligt sich nicht als Dritter an dem Ganzen, er erlaubt sich gar keine Bemerkungen, nimmt keine Partei in diesem oder jenem Sinn, sondern sagt einfach im Sinne der Naturnotwendigkeit: So ist's, so mußte es kommen. Und insofern liegt etwas „Unmenschliches", Überpersönliches im Sinne eines Schicksalsspruches in diesem Epilog. Seine Teilnahme am Ganzen bekundet ein derartiger Künstler dadurch, daß er sich mit aller Hingabe, sowohl menschlich wie künstlerisch, in den jeweiligen Vorwurf vertieft, um ihm nunmehr in aller Reinheit und Wahrheit gerecht werden zu können. Er hält einen Spiegel vor, sagt, hier seht ihr alles, wie es beschaffen ist und zusammenhängt, mehr habe ich euch nicht zu sagen. — Mozart hat dem Epilog insofern besondere Wichtigkeit beigemessen, als er nicht nur Posaunen heranzieht, sondern die vier Takte vom ganzen Orchester wiederholen läßt, wobei außerdem zwei Trompeten und die Pauke zur Verwendung gelangen, alles aber piano. Das Schicksal macht keinen „Lärm", lakonisch kurz, in eisern fühllosem Panzer schreitet es über die Leichen einzelner wie ganzer Völker. All das liegt in einem derartigen Schluß. Wie Waltershausen dazu kommt, den Orchesterschluß, der als solcher nichts Neues bringt, sondern nur die Vokaltakte wiederholt, anzuerkennen, ist nicht erfindlich. Die paar Instrumente tun's doch sicherlich nicht.

Dieses ganze Schicksalsstück weist nicht mehr wie 25 Takte auf; es ist von einer Konzentration im Ausdruck und in der ganzen Darstellung, die auch für einen Mozart nichts Gewöhnliches sind, und auch in der „Zauberflöte", dem reichsten Werke der Opernliteratur, steht es einzig da. Was man aber vor allem ins Auge zu fassen hat? Das ist die geistige Schärfe und Freiheit zugleich, mit der Mozart einem Texte gegenübersteht. Er disponiert einem Feldherrn gleich, der nach genialem Plan bei Verwertung aller gegebenen Umstände die Aufstellung seiner Truppen vornimmt und nun mit einer göttlichen Sicherheit seine Schlacht schlägt.

Und nun soll mir auch niemand mehr kommen und über dieses Stück irgendwie die Nase rümpfen. Er blamiert sich, weil er sich außerstande zeigt, die geistigen Triebfedern eines sogar außerordentlichen Musikstückes zu erkennen, und deshalb von seinem bloßen Geschmacksurteil abhängig ist. Zugleich sehen wir auch an diesem Beispiel wieder, wie so außerordentlich notwendig solche Einzeluntersuchungen sind, die ihren Ausgang vom geistigen Zentrum nehmen, das nun einmal bei unsern großen Musikern in ihren Meisterwerken der Schlüssel ist, um ihre Musik ihrer eigentlichsten Bedeutung nach verstehen und würdigen zu können.

Zu unserer Notenbeilage

Heute bringen wir unsern Lesern zwei Kompositionen unseres Hamburger Mitarbeiters Hans Fr. Schaub. Die eine, das zarte Wiegenliedchen, spricht für sich selbst; man lasse es nur in Ruhe auf sich wirken. Die andere, die kleine Fuge, wird Spielern, die sich an Bachs Inventionen geschult haben, große Freude machen in ihrer sauberen und zierlichen Arbeit. Dabei weiß jeder in der Komposition bewanderte, daß gute zweistimmige Fugetten zu schreiben, keine leichte Sache ist. Hier zeigt es sich, ob einer einen wirklichen Kontrapunkt schreiben kann, oder ob er gewohnt ist, seine „Kontrapunkte" mit harmonischem Kleister anzurühren. — Von einer ganzen Anzahl eingegangener Kompositionen von dem „Rat einer Alten" bringen wir noch die Vokalstimme einer derselben als Fassung C zum Abdruck. W.

Musikbriefe

DAS ZWEITE MAX REGER-FEST IN WIEN

Vom 27. bis 30. April 1923

Von Emil Petschnig / Wien

Nach Breslau war Österreichs Metropole zur Stätte des zweiten der im Zeichen dieses Autors wandernden Musikfeste ausersehen, Wien, woselbst sich, von einigen Freunden Regerscher Kunst angefacht, seit Neuestem ein regeres Interesse für diese kundgibt und zur Gründung einer Ortsgruppe der M. Reger-Gesellschaft geführt hat. Die Vierzahl der Konzerte eröffnete ein ausschließlich dem Orgelkomponisten gewidmeter Abend, mit der allgemein als Gipfel seines diesbezüglichen Schaffens betrachteten Fantasie und Fuge über den Namen BACH, op. 46, an der Spitze. Ein zweifellos bedeutendes Werk, in dessen erstem Teile nur einige allzu weit ausgesponnene Sequenzen die Gesamtwirkung beeinträchtigen. Es folgte das in ätherische Lohengrinstimmung getauchte schöne Benediktus aus op. 59, die Es-Dur-Kanzone aus op. 65 und die Fantasie und Fuge aus D-Moll op. 33. Der besondere Wert dieses Stückes liegt in der Doppelfuge mit ihrem originellen, lustigen zweiten Thema, das gegen den leidenden Zug des ersten einen frappierenden Kontrast abgibt, woraus bei ihrem Zusammentreten höchst spannende Kombinationen resultieren. Die Fantasie dagegen nimmt, wenn auch in bescheidenerem Maßstab, die Ingredienzien, daraus die erstgenannte gestaltet ist, voraus, so daß da vielleicht auf eine gewisse Begrenztheit des Gefühls- und Vorstellungskomplexes geschlossen werden kann. Die dynamisch wuchtige Fantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" op. 27 machte den imponierenden Beschluß dieses ganz allein von Prof. Franz Schütz bestrittenen Abends, der diesmal besonders vielfältige Gelegenheit fand, seine Meisterschaft im Überwinden geistiger wie technischer Schwierigkeiten zu bewähren. Was das den großen Musikvereinssaal zahlreich besetzt haltende Publikum mit langdauerndem, temperamentvollem Beifall anerkannte. Ob die, wenngleich modernisierte Wiedererweckung von Formen, welche vor 200 und mehr Jahren aufs engste mit dem damals eine beträchtliche Quote des intellektuellen Lebens der Nation ausmachenden religiösen Momente verknüpft waren, ihm eigentlich entsprangen, in unseren, von spekulativer wie angewandter Wissenschaft gesättigten Tagen nicht als Anachronismus empfunden wird, hat freilich jeder Hörer in Übereinstimmung mit seiner Stellung zu Gott und Glauben individuell zu entscheiden.

Die im ausverkauften kleinen Saale stattgehabte Soiree brachte das D-Moll-Streichquartett op. 74 mit seiner burlesken Danza, welche Anlaß zur Feststellung gibt, daß vielleicht Regers ureigenste — wenn man von Haydn und einigen Beethovenschen Scherzen absieht —, in der deutschen absoluten Musik zuvor noch nie vernommene Note in seinem, viele Spielarten umfassenden, Humor zu suchen ist. Hat er doch auch im Leben allzeit gerne seiner urwüchsig-mutwilligen Laune die Zügel schießen lassen. Eine erschöpfende Zusammenstellung des von ihm hinsichtlich dieses, bei unserem Volke so seltenen als köstlichen Schatzes Geleisteten gäbe eine wertvolle Unterlage für die tiefere ästhetische Erforschung der im Tonmateriale schlummernden Potenzen zur Komik. Das in seinen Ecksätzen jedoch widerspenstige Opus (ein Nachhall der berüchtigten „Affe und Schaf"-Violinsonate in C) erfuhr von der Kammermusikvereinigung Mairecker-Buxbaum eine sorgfältig abgetönte Wiedergabe. Es folgten acht Lieder, von Kammersängerin Frau Anna Erler-Schnaudt aus München durch eindringlichsten Vortrag so zu Gehör gebracht, daß sie sich noch zu zwei neckischen Zugaben bereitfinden mußte. Unterstützt wurde die Interpretin am Klavier durch Prof. Ferd. Foll, der die Begleitung mit vollendeter Delikatesse hinhauchte. Als Ausklang figurierte die Serenade für Flöte (Herr Sonnenberg), Violine und Bratsche (die Herren Mairecker und Morawetz), op. 77a, mit zierlichen Rokokovariationen zwischen dem teils kapriziösen, teils schmachtenden ersten Satz und einem in Prestotempo dahinfliegenden, von sorgloser Heiterkeit erfüllten Finale: eine der glücklichsten, rundesten Schöpfungen des Verewigten.

Das sonntägige Orchesterkonzert brachte die dank dreier Aufführungen während der beiden letzten Jahre bereits zu einer gewissen Popularität gelangten Mozart-Variationen op. 132, die Reger selbst als seine beste Komposition bezeichnet hat. Kein Wunder, wenn man sich einen in der Einfachheit und Klarheit (zwei vom Kinde des 20. Säkulums stets höchst bewunderte

und heiß angestrebte, nur selten aber erreichte Tugenden!) so großen Genius zum Führer, zum Entbinder der eigenen Fantasie erwählt, der zugleich mit einer ergreifenden thematischen Substanz eine fest umrissene Form und streng motivierte Harmonik liefert. Die prickelnde Fuge und namentlich die Verschmelzung ihres Themas mit der vom Blech wieder in Erinnerung gebrachten Hauptmelodie auf den letzten Partiturseiten ist in der Tat eine Regers souveräner Kontrapunktik würdige Leistung. Der Glanz der Streicher, die quellende Üppigkeit des Orchesters der Wiener Philharmoniker unter Leopold Reichweins befeuernder Leitung setzten der dicken, wenig nuancenreichen Instrumentation die nötigen sinnlichen Lichter auf, so daß des Jubels schier kein Ende war. Wie hilflos sich unser Komponist dagegen fühlt, wenn er nicht gegebene Schemata zu füllen hat, zumal wenn er sich in dramatischen Akzenten versucht, bekundet der sinfonische Prolog zu einer Tragödie, op. 108, dessen größtenteils unprofilierter Ideenfond zu einer 35minutigen, buntscheckigen Reihe von Episoden zerdehnt ist, statt durch kräftige Zusammenfassung dem Titel gerecht zu werden. Der starke Gebrauch von großer Trommel und Becken, von gestopften Hörnern, geisterhaften hohen Violin-Tremolis und ähnlichen äußerlichen, abgenutzten Requisiten erweckt die Vorstellung von gruseligen Schauspielen aus der Zeit der seligen Raupach und Zach. Werner.

Ebenso tut die Böcklin-Suite 128, welche das vierte Konzert und damit das Fest abschloß, das mangelnde Verhältnis Regers zur bildenden Kunst dar. Ein gründlicheres Verkennen der von der „Toteninsel" auf den Beschauer übergehenden tief beruhigenden, allem Leid und Kampf des Erdenwallens endlich glücklich entronnenen, friedvollen Stimmung ist nicht möglich, als sie in dem finsteren Kolorit, den aufgeregten Schmerzensausbrüchen usw. seiner Vertonung zutage tritt. Im „Spiel der Wellen" ist nicht ein Tröpfchen Wasser enthalten, der dominierenden Figur des gewaltig auf der höchsten Woge einherreitenden Tritons ist mit keiner Note gedacht. Außer einer spröden kirchlichen Atmosphäre bringt ferner „Der geigende Eremit" gar nichts der Bildpoesie Adäquates. Das wenig hervortretende, inbrunstlose Violinsolo gewährt weder Englein noch Publikum Stoff zu andächtigem Lauschen. Und das „Bacchanal" ist eine wüste Biersauferei am Münchner Oktoberfest, bei der die Zecher schließlich total berauscht unter den Tisch kollern. Nein, dieser Ausflug des Tondichters ins Programmusikalische ist ganz und gar verunglückt. Dazu besaß er zu wenig Naturgefühl, bzw. war er nicht geistreich genug. Die Kopie Bachscher, Händelscher Concerti grossi lag ihm weitaus näher, davon das Konzert im alten Stil op. 123 zu Beginn derselben Aufführung eine Probe gab: Keine erhebliche Geschichte. Als eine der wertvollsten Gaben der Veranstaltung überhaupt ist aber die für Altsolo, Männerchor und Orchester komponierte „Weihe der Nacht" (nach Hebbel) op. 119 anzusprechen, welche — ein bei Reger nicht zu häufiger Fall — wirklich ans Herz zu greifen vermag. Dem Solo lieh neuerdings Frau Erler-Schnaudt ihre prächtige Stimme und durchgeistigte Auffassung. Den Chor stellte der Wiener Männergesangverein und ersang sich damit wie im folgenden Linggschen „Römischen Triumphgesang", einer in leerem Effekt steckengebliebenen, des rechten (marschmäßigen) Zuges entbehrenden Nummer unter seinem angestammten Dirigenten, Herrn Carl Luze, neue Lorbeeren. Die Leitung der diesmal dem Wiener Symphonieorchester übertragenen Instrumentalwerke hatte, wie am Vortage, Konzertdirektor L. Reichwein inne, welcher hier nicht so recht nach Verdienst gewürdigte sympathische Künstler sich zu einem Reger-Spezialisten zu entwickeln scheint, und dem für seine geschmackvolle, wohldisziplinierte Darlegung der Intentionen des Meisters am Ende demonstrative Ovationen von seiten des Auditoriums bereitet wurden, daran sich auch die anwesende, lebhaft akklamierte Witwe des Komponisten beteiligte.

Zieht man das Fazit des Unternehmens, so darf wohl von einem künstlerischen Erfolge gesprochen werden, welcher den Verein seinem Zwecke, der Sache Regers neue Anhänger zu gewinnen, wiederum einen Schritt näher gebracht haben dürfte. Freilich stand die kluge Wahl des Programms, welches allem Kratzbürstigen, Verschwommenen in Regers Werk so viel wie möglich aus dem Wege ging, es gewissermaßen von der einladendsten Seite zeigte, im Dienste dieser Propagandatätigkeit. Beherzigt man auch anderwärts und fürderhin immer die Einsicht, daß — wie bei Mozart und Schubert — auch bei dem vielschreibenden Reger nicht alles gleich gelungen und bedeutend ist, kann man das Wirken und Gedeihen der Reger-Gemeinde nur mit Wohlwollen betrachten. Ist dieser Tonsetzer doch eine eindringliche Mahnung an unsere jüngste Musikergeneration, die wähnt, alle Brücken hinter sich abbrechen zu können, zu bedenken, daß nur im engsten Anschluß an die Vordermänner eine ernst zu nehmende Weiterentwicklung unserer Kunst gewährleistet ist. Wobei allerdings — wenn auch in begreiflichem Selbstbewußtsein — von ihm das kompositionstechnische Können stets zu sehr betont wurde, dem aber auch der zündende Einfall, die organisierende formale Gestaltungskraft sich gesellen muß, um sog. Ewigkeitswerte zu erzeugen.

Wie schädlich dagegen jegliches I-Anertum mit der blinden, unbedingten Vergötterung alles von seinem Idol Herrührenden ist, für die Entwicklung werden kann, hat sich klärlich am Fall Wagner gezeigt. Und das 3. Heft der Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft (Februar 1923) läßt befürchten, dieselbe könnte in denselben Fehler verfallen. Anlaß zu dieser Mutmaßung gibt hauptsächlich der panegyrische Artikel K. Hasses-Tübingen über den „Gesang der Verklärten", der um jeden Preis Regers Schwächen zu Vorzügen umstempeln, den Mohren weißwaschen, als Ei klüger sein will denn die Henne, die doch schließlich genanntes Werk gleich der Sinfonietta als die Umarbeitung nicht lohnend erklärte, mithin verwarf. Mit solchen, Spott und Widerspruch herausfordernden captationes benevolentiae ist weder der kritischen Erkenntnis, noch der Lebensarbeit des Komponisten gedient, die nach jugendfrischen Anfängen in eine Periode neurasthenischen Suchens und Versuchens geriet (die Rolle, welche die zerrüttende, trübende Einwirkung des Alkohols während derselben spielte, ist psychophysiologisch noch zu untersuchen), um erst in den letzten, von allmählicher Anerkennung besonnten Jahren seines Daseins wieder an jenes erste Stadium anzuknüpfen. Denn eine eigentlich seelische Entwicklung wie Beethoven oder Wagner hat Reger nicht durchgemacht. Schon sein op. 1 besitzt alle die Eigenheiten, die wir auch an den reifsten Früchten seiner Spätzeit als für ihn charakteristisch bezeichnen. Es war ein Wachsen mehr in die Breite, denn in unirdische Höhen. Seiner leiblichen Schwerfälligkeit entsprach der kompositorische Stil; die Neigung des Deutschen zur Gelehrsamkeit feierte in ihm seine Orgien, und so ist er in noch höherem Maße als etwa Brahms eine besondere germanische Erscheinung, die wenig Aussicht hat, über die Grenzen des Vaterlandes hinaus Einfluß zu gewinnen. Wertschätzen wir sie nach Gebühr, vergessen wir aber nicht, daß außer Polyphonie und Chromatik in der Musik auch noch andere Faktoren um Geltung ringen, die der instinktiven Sehnsucht des nordischen Gemütes nach Licht und behender Lust weit eher entgegenkommen und ihr restlose Erfüllung zu gewähren vermöchten.

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Ich versprach in meinem letzten Briefe Näheres über die Schandgeschichte des Deutschen Opernhauses und die Berliner Kritikaster, bitte aber, mir für die Erfüllung dieses Versprechens bis zum nächsten Briefe Zeit zu lassen, denn das kann nicht mit zwei Sätzen erledigt werden. Solche genügen aber vollauf für die letzte Premiere jener Opernbühne, als welche am 17. Mai nach einer Aufführung von Mascagnis berühmtem Einakter das Ballett Der Gott und die Bajadere erschien. Hier hat ein Richard Weichert das Goethische Gedicht zu einem mehraktigen Theaterstücke verwässert, und der bekannte russische Pianist Leonid Kreutzer, der nun auch an der internationalisierten preußischen Staatshochschule als „Professor" wirkt, eine belanglose Musik dazu geschrieben. Nicht ungeschickt in der futuristischen Mache, aber natürlich schwach in der Erfindung. Gerade da, wo die Szene der Musik zur Entfaltung ihres wirklichen Wesens Gelegenheit gibt, erging sich jener Auchkomponist in leeren Phrasen. Er soll das treiben, wozu er Talent hat, und verzichten, wo ihm solches versagt ist, d. h. er soll Klavier spielen und nicht komponieren. Die Aufführung entgleiste im Stilismus, was nicht verwunderlich ist; denn seit der Hartmannsche Geist fehlt, torkelt man da sichtlich der allein seligmachenden „Stilbühne" zu. Na, jeder Unsinn muß sich austoben. Auch die Staatsoper hatte ihre Premiere. Puccinis neue Oper Gianni Schichi. Sie ist das Schlußstück eines „Operntriptychons" und müßte zusammen mit dessen anderen Teilen („Der Mantel" und „Schwester Angelika") an einem Abend gegeben werden. Statt dessen hatte man sie mit Blechs „Versiegelt" verbunden — ein Mißgriff, dem ebenfalls mit dem oben erwähnten Mascagni vorzubeugen gewesen wäre. Die Oper zeichnet sich durch einen wirkungsvollen Text aus; musikalisch sagt sie nichts Neues, höchstens das, daß der bekannte Eklektizismus des Komponisten noch stärkere Stilanlehnungen an den späteren Verdi, an Wagner, Strauß usw. aufweist als früher. Im ganzen steht die Erfindung der beliebten „Bohème" nach, aber die Mache ist gleich geschickt und tüchtig. Die Aufführung war gut.

Im Konzertsaale war die Sensation der amerikanische Tenorist Mac Cormack. Ihm ging der Ruf voraus, ein zweiter Caruso zu sein, ja, in Amerika erhoben ihn viele über denselben. Ich habe Caruso nie gehört, weil ich für Modegrößen kein Geld ausgeben mag; aber wenn Caruso nicht wunderbarer gewesen ist, dann war sein Ruhm größer als seine Leistung. Herr Cormack verfügt über eine helle, fast zu helle Heldentenorstimme, die allerdings in schlechthin vollendeter Weise ausgebildet ist. Auch seine Aussprache ist bewundernswert, sowohl im Italienischen wie im Deutschen, was ihm doch beides fremde Idiome sind. Man verstand jedes Wort so klar wie bei einem guten Deklamator. Der Vortrag war dramatisch belebt und lies auch sonst nichts zu wünschen übrig. Ebenso muß man die Wahl der Stücke loben: Mozarts selten gehörtes Rondo „Per Pietà" und die Jehovaarie aus Beethovens mit Unrecht so vernachlässigtem „Christus am Ölberge". Letztere wurde mit der großen Orchestereinleitung gespielt, welche Bruno Walter, in dessen letztem Sinfoniekonzerte der amerikanische Gast erschien, ganz ausgezeichnet hören ließ. Auch die übrigen Orchesterwerke des Abends, von denen ich selber nur „Don Juan" von Richard Strauß hörte, lieferten den Beweis, daß er zu den größten Dirigenten der Gegenwart gehört. Herr Cormack gab dann aber auch noch einen Liederabend. Da versagte er im Vortrage, so daß besonders die Schubertschen Lieder völlig in die Brüche gingen. Mit Klavierbegleitung klang sein Tenor nicht nur zu hell und flach, sondern geradezu plärrend. Indessen bewunderte man wieder die außerordentliche Technik, besonders in der Koloratur. Im ganzen — viel Geschrei und wenig Wolle. Aber der große Saal der Philharmonie war ausverkauft, trotzdem die Plätze bis 16000 Mark (!) hinaufgegangen waren. Ganz Amerika war da. Die Ausländer haben's nicht nur, sie kriegen's auch. Gegenüber Cormack schnitt die andere augenblickliche Sangessensation mit zwei Liederabenden wieder besser ab, jener smarte Louis Graveure, der nicht nur seine Stimme vom Tenor bis zum Baßbariton, sondern auch seine Sprache und Nationalität zu wechseln versteht wie das Chamäleon seine Farbe. Aber hier vereint sich ein wunderschönes Stimmmaterial mit vollendeter technischer Durchbildung. Tiefer als alle beide interessierte der Isländer Jón Leifs. Er betätigte sich erfolgreich als Dirigent und Organist. Außerdem berief er zwei deutsche Musiker zur Einrichtung von Musikschulen in Reikjavik und Akureyri. Letzteres liegt an Islands eisiger Nordküste; da beneide ich den Berufenen nicht. Leifs gab durch Breitkopf & Härtel auch den ersten Teil einer Formenlehre in isländischer Sprache heraus, worin die kontrapunktischen Künste, der Kanon und die Fuge behandelt werden. So keimt und sproßt es selbst im hohen Norden.
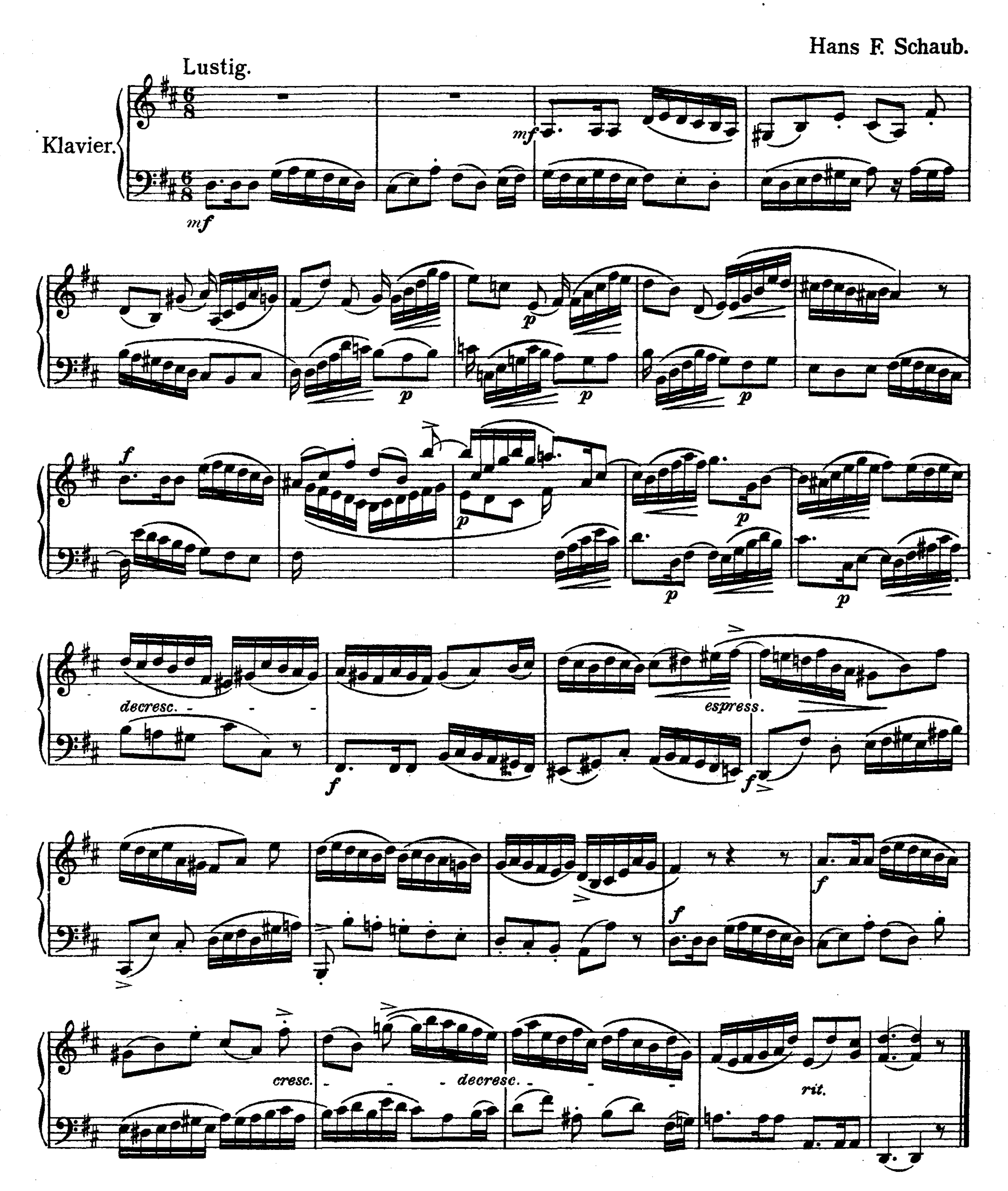
Bezüglich der Sinfoniekonzerte nun, die nach wie vor in erster Linie von Ausländern abhingen, komme ich nochmals auf den chilenischen Komponisten und Pianisten Enrique Soro zurück. Ich hatte im März seine Sinfonie und sein Klavierkonzert gerühmt, ihn aber als hier noch unbekannte Größe, die selbst in Riemanns Lexikon nicht zu finden ist, behandelt. Deshalb trage ich gern die Ergänzungen nach, die mir inzwischen aus Südamerika zugingen. Maestro Soro, dessen Vater schon ein dort angesehener Komponist und Pianist war, ist der hervorragendste Vertreter unserer Kunst in Chile und auch Direktor des Nationalkonservatoriums, des großen Staatsinstitutes in Santiago, das jährlich ca. 1500 Schüler hat. Im Jahre 1884 in Concepción geboren, trat er schon mit fünf Jahren als Komponist vor das Publikum und erhielt als Zwölfjähriger das große Staatsstipendium für seine weitere Bildung in Europa, der er lange Jahre und gründlich oblag, bis er 1904 in Mailand den (einzigen) Staatspreis für Komposition errang. Er hat dort auf dem königlichen Konservatorium auch Klavier und Orgel studiert und nachdem sowohl diesseits (Paris) wie jenseits des Ozeans wohlverdiente Erfolge als Pianist und Komponist gehabt. Daß nun die erwähnte Sinfonie neulich auch im durchaus anspruchsvollen und musikalisch deutsch orientierten Madrid von Publikum und Kritik begeistert aufgenommen wurde, bestätigt mein damals abgegebenes Urteil. Chile ist selbst während des Krieges, trotz englisch-französischer Gegenbemühungen und trotz der anders gerichteten Haltung seines größten Blattes, eine unentwegte Freundin der deutschen Kultur geblieben. Sein großes Staatsorchester (80 Mann) sowie die Lehrerschaft des genannten Nationalkonservatoriums bestehen zur guten Hälfte aus deutschen Musikern und Professoren, und wir haben bekanntlich allen Grund, uns solche Freunde — man gedenke auch Mexikos, Venezuelas, Argentiniens — warmzuhalten.

Auch Gäste aus dem unglücklichen Ruhrgebiete waren wieder da: der Storsbergsche Chor aus Gelsenkirchen. Er gab zwei Konzerte, ein geistliches und ein weltliches. Die Kritik begeisterte sich nicht sonderlich dafür, und das erste Konzert, welches allein ich hören konnte, hatte nur wenig Publikum. Ich muß aber im Gegenteil sagen, daß mir die Leistungen ungemein gefielen. Der kleine Chor klang schön und voll und erwies sich als vortrefflich geschult, auch war der Vortrag stilvoll. Er betraf alte Werke von Lotti, Palestrina, Caldara, Bach, Mozart und Schubert, ferner neue

Z. f. M.
Beilage 40.
Heft 12, 1923.

Kleine Fuge zu 2 Stimmen.

Hans F. Schaub.



Verlag der „Zeitschrift für Musik."
Steingräber-Verlag, Leipzig.
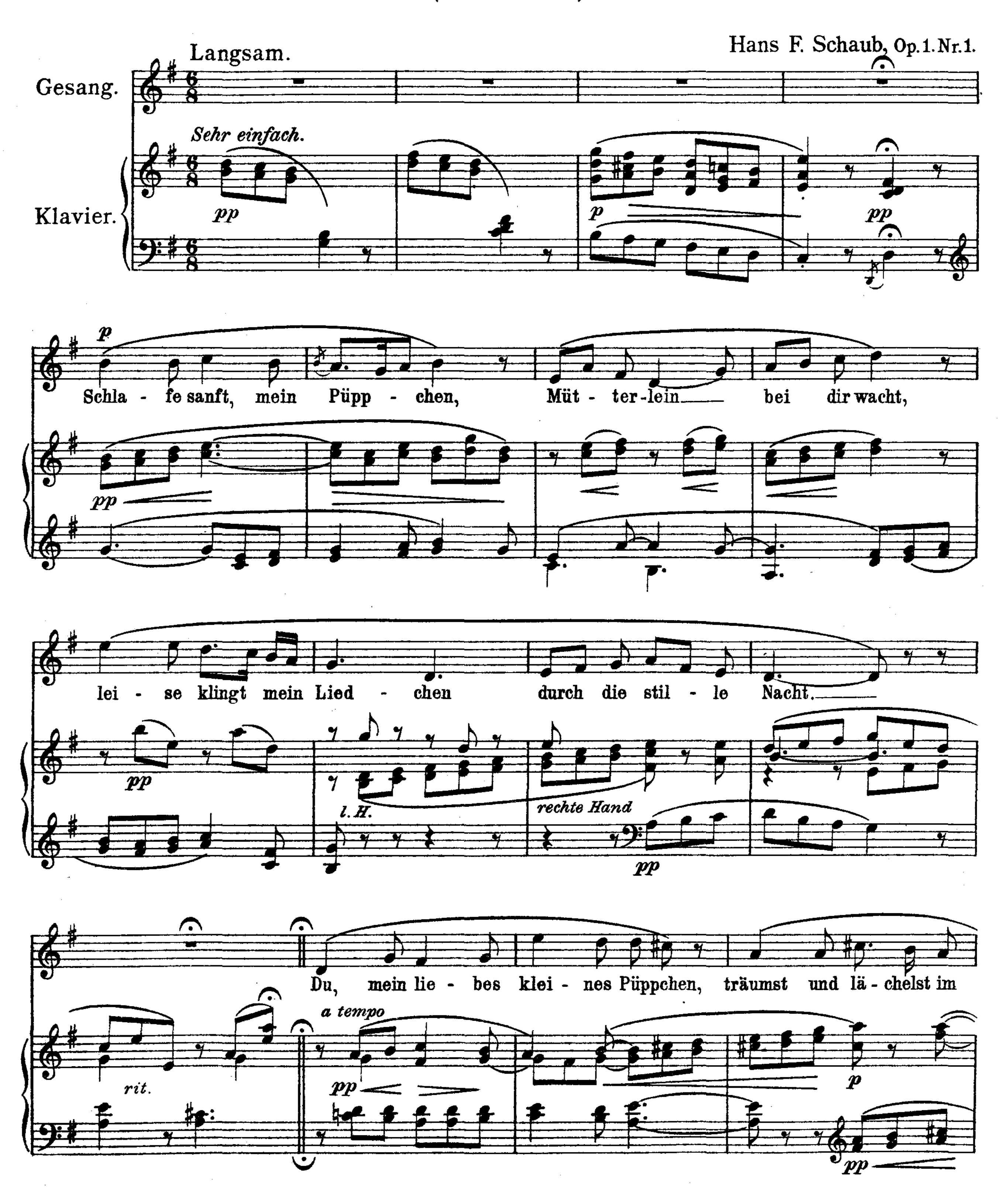
82531
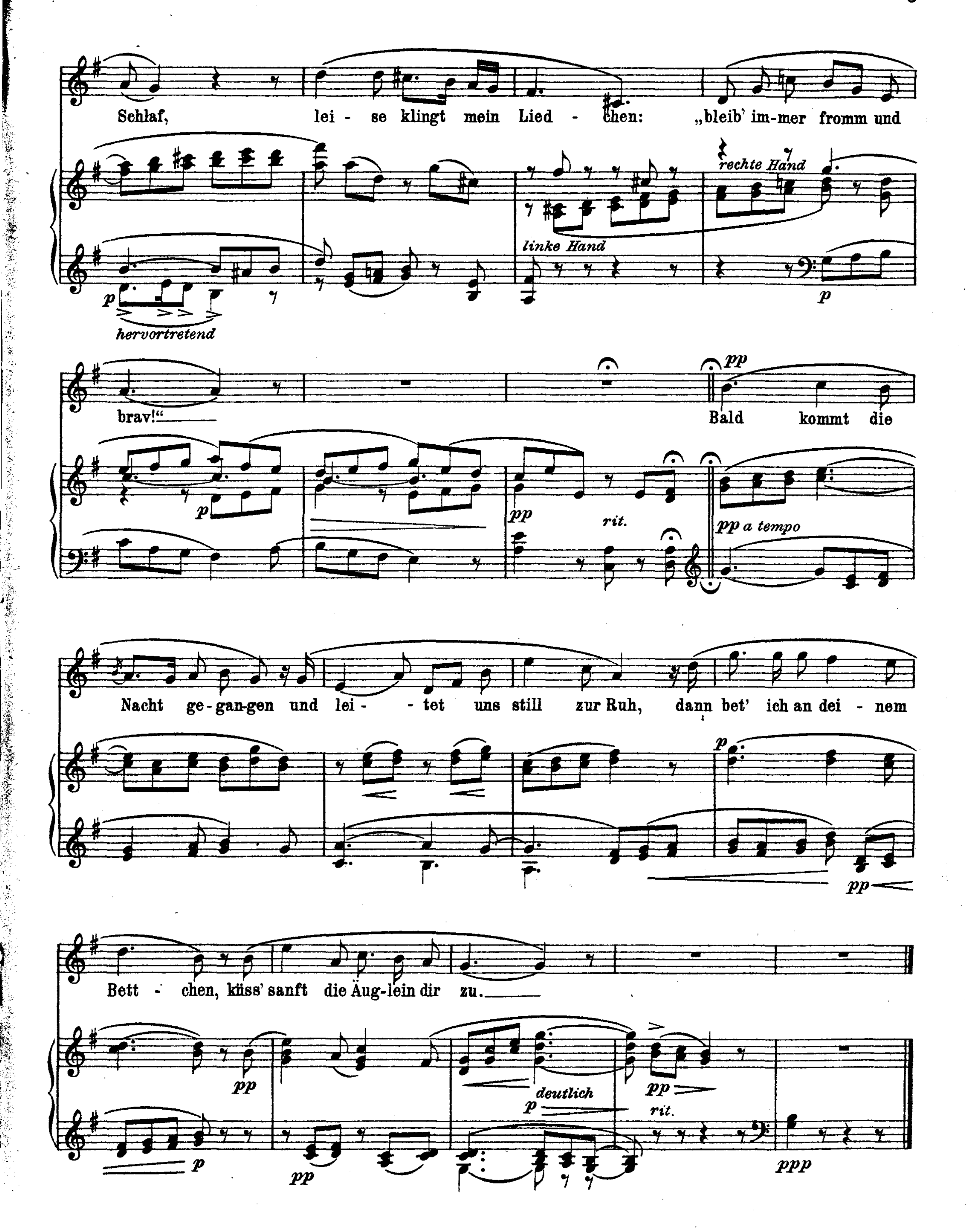
Lottchen Schaub gewidmet.

Wiegenliedchen.
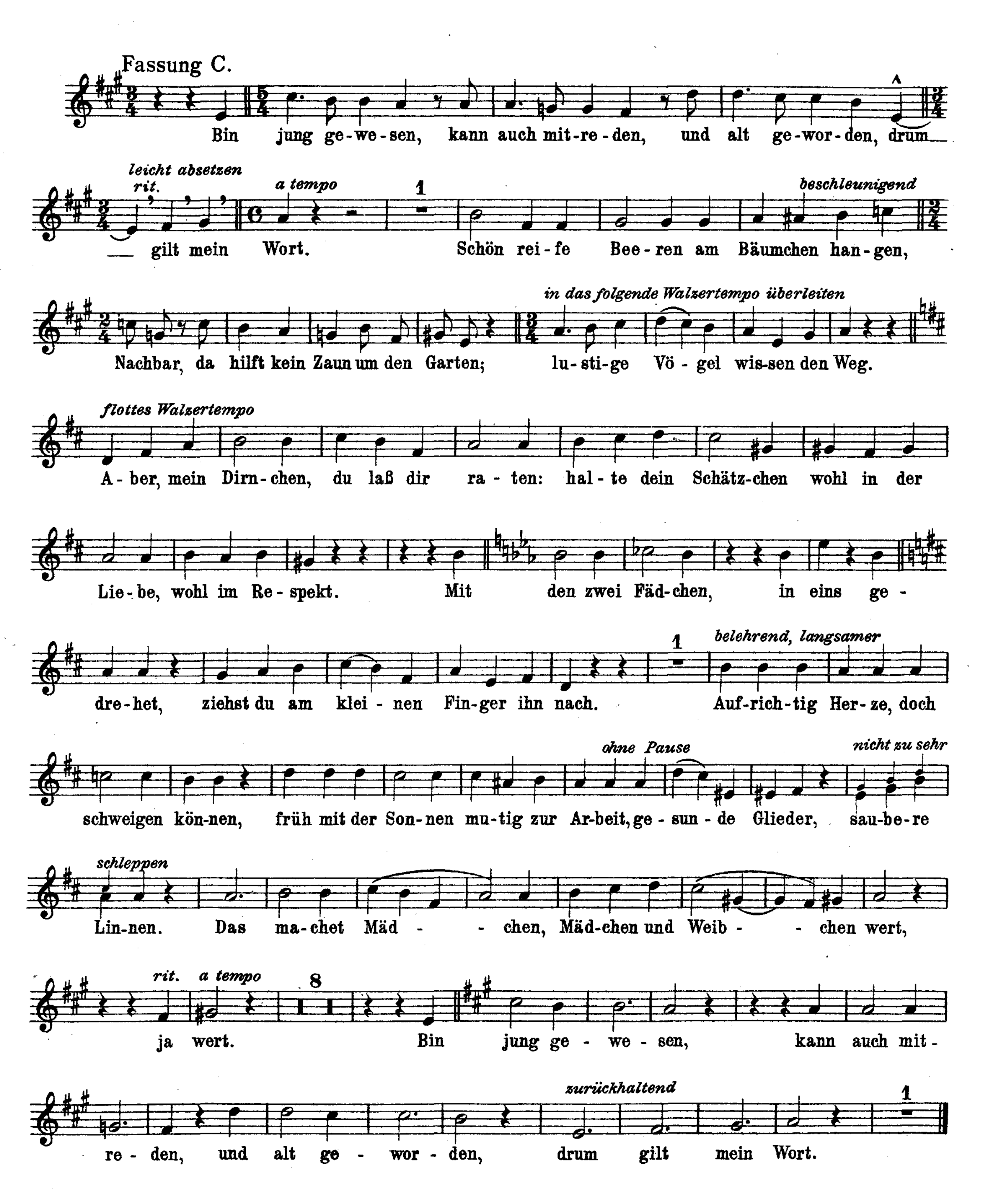
(Hans F. Schaub.)

Hans F. Schaub, Op. 1. Nr. 1.




Schlaf, lei - se klingt mein Lied - chen: „bleib' im-mer fromm und
rechte Hand
linke Hand
p
hervortretend
p
brav!“
pp
Bald kommt die
p
pp
rit.
pp a tempo
Nacht ge-gan-gen und lei - tet uns still zur Ruh, dann bet' ich an dei - nem
p
pp
Bett - chen, küss' sanft die Äug-lein dir zu.
pp
deutlich
p
pp
rit.
p
pp
ppp

Eine weitere Vokalfassung von Mörikes „Rat einer Alten."



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

von Max Bruch und Wilhelm Berger. Dazu spielte ein tüchtiger Organist aus Dortmund, Gerard Burk, Werke von Bach, Mozart, Schumann und Reger. Ein ebenfalls mitwirkender Violoncellist aus Magdeburg vermochte hingegen nicht zu interessieren. Um so mehr aber seine kleine Instrumentkollegin, die dreizehnjährige Mildred Wellerson, die sich dank der Weltmacht ihres heimatlichen Dollars ein viertes Konzert leisten konnte, abermals mit Orchester. Sie wird wohl bald als Stern erster Größe glänzen. Spielte sie doch sogar Paganinis Violinkonzert, dessen ersten, nur noch allein gehörten Satz sie selber arrangiert und mit einer Kadenz ausgerüstet hatte! Ob es nun richtig ist, auf dem Violoncello durchaus Violine spielen zu wollen, ist eine andere Sache. Trotz aller Virtuosität hatte man hier eine rechte Pleite, eine Barbarei am Geigenoriginal, von dessen Reizen nichts übrig blieb. Wie die kleine Wellerson, errang auch die etwa gleichaltrige Florence Stern, ebenfalls von jenseits des großen Wassers, einen Triumph. Sie ist Geigerin und konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung ihres augenblicklichen Lehrers Heß. Letzteres trat, beiläufig bemerkt, Anfang Mai eine bis Pfingsten währende Konzertreise nach der Schweiz und Italien an, wo es von dem Züricher Volkmar Andreä dirigiert wird.

Das letzte Sinfoniekonzert fiel aber doch einem unserer berühmtesten deutschen Orchester zu. Es war die ehemalige königliche Hofkapelle aus Dresden, welche im Auftrage der „Internationalen Gesellschaft für moderne Musik" unter ihrem neuen Hauptdirigenten Fritz Busch spielte. Da hörte man außer Strauß' „Don Quijote" und Regers Mozartvariationen eine Ouvertüre von Bohnke und eine Sinfonietta von Jarnach. Die Leistungen des nunmehrigen schwarzrotgoldenen Staatsorchesters standen noch ganz auf der einstigen „königlichen" Höhe. Wenn im besondern das Regersche Werk immer so wundervoll ausgeführt wird, dann darf es wohl kaum auf ernsthafte Gegnerschaft stoßen. Der erwähnte Jarnach war auch in den Kammermusikabenden der Gesellschaft Melos mit einer Klavierflötensonate vertreten. Hier setzte man auch in der verflossenen Saison seinen Weg mit Ernst und Ruhe fort. Schade, daß man da nur auf die Werke radikaler Zeitgenossen gerichtet ist und diejenigen anderer gegenwärtiger Tondichter ausschließt. Man braucht ja deshalb nicht gleich inkonsequent reaktionär zu werden. Die betreffenden Werke wurden immer gleich zweimal dargeboten. Eine Übersicht dieser neun „Melos-Kammermusikabende" zeigt (I.) Jungitalische Kammer- und Gesangsmusik von Malipiero, Castelnuovo, Tedesco und Casella; (II.) Arthur Schnabels erstes Streichquartett; (III.) Lieder und atonale Klavierstücke von Josef Mathias Hauer; (IV.) Streichquartett op. 17 und Klavier-Violinsonate (1921) von Bartók; (V.) Streichquartett op. 7 und Klavier-Violinsonate (1922) von demselben; (VI.) verschiedene Gesangs- und Instrumentalkompositionen von demselben; (VII.) Klavierwerke von Francis Poulenc, Lord Berners, Leo Ornstein und Erwin Schulhoff; (VIII.) die genannte Klavier-Flötensonate von Jarnach und Streichquartett von Ludwig Weber; (IX.) zweisätziges Streichquartett von Arthur Lourie und Streichquartett op. 22 von Hindemith. Als Spieler erschienen mehrfach die Komponisten selber, so Casella, Bartók, Schulhoff. Im übrigen brauche ich wohl kaum meinen Standpunkt gegenüber diesem Musikfuturismus nochmals festzustellen; ich beklage aber, daß sich so viel reproduktives Können und ernsthaftes Wirken auf solche Seitenpfade verirrt. Von anderen modernen, aber weniger herausfordernden Kammermusikwerken fielen zwei Klavier-Violinsonaten vorteilhaft auf, mit denen J. N. Simrock seinen Verlagsbestand vermehrte. Die eine, ein dreisätziges Opus 18 in Fis-Moll von J. v. Wertheim, wurde von dem Geiger Kulenkampff-Post und dem Pianisten Maclean gespielt. Die andere, ein ebenfalls dreisätziges Opus 21 von Miklos Radnai, kam durch das Ehepaar von Kresz zur ersten Aufführung. Es trägt keine Vorzeichnung mehr und ist harmonisch schon bedenklich freizügig. Da bedeutet zum Beispiel der Ton G, mit dem der erste Satz beginnt und schließt, gar nichts. Die andere Sonate hatte jedenfalls ein stabileres Rückgrat und auch sonst ihre Vorzüge; beide fanden aber viel Beifall, der allerdings stark auf die Spieler ging und in der Beziehung auch wohlverdient war.

DIE LATERNE

EIN MUSIKMÄRCHEN IN VIER AKTEN VON VITĚZSLAV NOVÁK*)

Uraufführung im tschechischen Nationaltheater in Prag, 13. Mai

Von Edwin Janetschek / Prag

Nováks neuestes, im Vorjahre (1922) entstandenes Opernwerk „Die Laterne" ist die stilistisch geschlossenste Bühnenschöpfung dieses führenden tschechischen Sinfonikers. Sie mußte es wohl auch werden, weil sie ganz seiner romantischen Musiknatur entspricht, die ihre besten Anregungen im Märchen findet, das von Waldduft und geheimnisvollem Zauber erfüllt ist. Nach seinen früheren Opernschöpfungen („Der Burgkobold" und „Karlstein"), die Novák hauptsächlich als den glänzenden Orchestertechniker und geistreichen Modernisten zeigen, bedeutet dieses Musikmärchen die Rückkehr zu einfacherer Stilrichtung und gefühlsmäßigerer Behandlung der Tonsprache. Es ist volkstümlich gefärbte Musik, deren Höhepunkte bis zum intensivsten Ausdrucke gesteigerte Lyrismen sind. In der Aufsuchung der schlichteren Stilform dieser Märchenoper zeigt sich Novák dem Deutschen Richard Strauß verwandt, dessen neueste Opernschöpfungen nach einer ähnlichen Stilvereinfachung streben und die Melodie wieder mehr zur Geltung bringen wollen. Spätere Opernwerke Nováks werden zeigen, ob er diese neuen stilvereinfachenden Wege grundsätzlich ging oder ob sie ihm nur durch den Stoff eines Musikmärchens vorgeschrieben wurden. Nováks Musik zur „Laterne" ist echte Märchenmusik. Alles ist potenziert in ihr vorhanden, was mit Märchenvorstellungen verknüpft erscheint: Wärme des Gefühles, romantische Färbung, tonmalerische Pracht, Stimmungsreichtum und edle Reinheit im Ausdrucke. Ihr besonderer Vorzug ist, daß sie unter vortrefflicher Ausnützung von Stimmungsgegensätzen immer lebendig und anregend wirkt: Lyrische Stellen wechseln mit der grotesken musikalischen Zeichnung der Märchenfigur des Wassermannes, mit echt volkstümlichen Wendungen und sphärenhafter Elfenmusik, der im letzten Akte eine ganze Ballettszene gewidmet ist. Nirgends ist Nováks Musik aufdringlich, überall ist sie nur Mittel zum Zweck, unmittelbar aus der Stimmung der Szene geboren, die sie untermalt und charakterisiert. Ihrer Art nach steht Nováks Märchenmusik zwischen der herben Romantik Pfitzners und der wärmeausströmenden opernsymphonischen Musik Richard Strauß'. Es ist Märchenmusik, die nicht nur den Musiker in hohes Entzücken versetzt, sondern auch fürs Volk geschrieben ist und Kinderherzen zu beglücken vermag.

Das Textbuch des Musikmärchens „Die Laterne" ist eines von den wenigen, die auch ohne Musik lebensfähig sind und überzeugen. Hans Jelinek hat es nach dem gleichnamigen Schauspiele des tschechischen Dichters Jirasek verfaßt. Die Handlung des Stückes gruppiert sich um die Person eines jungen Waisenmädchens Hannchen, das ein Müller adoptiert hat und lieben

*) Der von Prof. Vesely eingerichtete Klavierauszug der Oper ist im Verlage der „Hudebni matice umělecke besedy" in Prag erschienen

lernte. Aber auch der Wassermann Michal hat sein Herz an Hannchen verloren und strebt nach ihrem Besitz, ebenso wie ein geckenhafter Graf, der Hannchen seiner Sinnenlust opfern möchte. Hannchen wiederum hat eine gefährliche Rivalin in der jungen Fürstin, die den feschen Müller gar zu gerne für ein romantisches Liebesabenteuer gewinnen möchte. Ein altes Recht, das den sonst freien Müller verpflichtet, seiner fürstlichen Herrschaft „Laternendienste" zu leisten, bietet ihr die Gelegenheit dazu, indem sie sich nachts vom Müller auf ihr Schloß geleiten läßt. Schon will dieser ihren Lockungen erliegen, da erscheint des Müllers Nachbarin, eine resolute Person, die selbst den Teufel nicht fürchtet und daher auch den Wassermann Michal gebändigt und von seiner Liebe zu Hannchen geheilt hat, und berichtet ihm von dem durch den Wassermann Michal in Erfahrung gebrachten Plane der Entführung Hannchens und des Fällens einer alten prächtigen Linde, an der des Müllers und Hannchens Herz hängen und die diesem von der Herrschaft seit langem streitig gemacht wird. Entrüstet und voll Abscheu gegen die Fürstin, deren Heimgeleitforderung und Liebeswerben er als planmäßige List zur Ausführung dieser Ränke deutet, stürmt der Müller davon, Hannchen und die Linde zu retten. Unterdessen haben wohlgesinnte Elfen Hannchen beschützt und in der Linde verborgen. Der Müller kommt gerade zurecht, die Linde vor Säge und Beil zu bewahren. Da geschieht das Märchenwunder: Die Linde öffnet sich, Hannchen wird sichtbar. Alles ist ergriffen von dem Geschehnis. Die Fürstin, die dem Müller gefolgt war und Zeugin des Wunders ist, hebt in resignierter Güte das Laternenrecht auf, indem sie die Laterne zerschlägt, und sichert dem Müller überdies den endgültigen Besitz seiner geliebten Linde. Hannchen und der Müller als glückliches Paar stehen verklärt unter der Linde, dem Symbol ihrer Liebe füreinander und zur Heimat, dem Symbol der Freiheit und Treue.

Die ausgezeichnete Aufführung des Musikmärchens unter der sorgfältigen musikalischen Leitung Ottokar Ostrčils und der Regie Wuršers zeigte die tschechische Nationalbühne wieder auf ragender künstlerischer Höhe. Unter den Darstellern boten vor allem die Damen Bogucka und Miřiovska hervorragende Leistungen.

AUS HANNOVER

Von Ludwig Wuthmann

Die nun zu Ende gehende Konzertsaison brachte von Veranstaltungen größeren Stiles außer den zehn Abonnementskonzerten des Opernhauses, zweimal neun „Beethoven"-Konzerte, als Mittagsaufführungen im Opernhause, acht Sinfoniekonzerte des Bühnenbundes und sechs Sinfonieabende des Ringorchesters. Die bedeutsamsten Erscheinungen unter diesen Veranstaltungen waren das erste Abonnementskonzert mit Pfitzner als Gastdirigent, der neben zwei Schumann-Sinfonien seine Vorspiele zu Ibsens „Fest auf Solhaugh" dirigierte, das sechste Abonnementskonzert, von Wendel (Bremen) dirigiert, mit Sinfonien von Brahms und Schubert und das zweite „Bühnenbundkonzert", woselbst der Kölner Meisterdirigent Abendroth mit den Sinfonien Nr. 1 von Beethoven und Brahms wahre Begeisterung auslöste. Die „Musikakademie" (Frischen) brachte in ihren drei Konzerten Beethovens „Missa solemnis", Händels „Samson" und — wie seit Jahren in der Karwoche — Bachs „Matthäuspassion" in chorisch und solistisch bedeutsamer Weise zu Gehör. Eine dreimalige Aufführung des Bachschen „Weihnachtsoratoriums" sowie eine Anzahl weltlicher Konzerte, unter denen eines älterer heiterer Musik — u. a. Bachs Kantate „Mer han an neue Oberkeet" — gewidmet war, verdanken wir der unter Höhns Leitung stehenden sehr regsamen „Mozartgemeinde". — Die Oper hatte im Herbst zwei Novitäten, Händels Oper „Julius Cäsar" und Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" ihrem Spielplan eingereiht. Jene als Zeugnis ältester deutscher Opernkunst interessant, aber durch die ununterbrochene Folge von Rezitativen und Arien doch etwas eintönig wirkend. In beiden Opern, namentlich in dem Pfitznerschen Werke, störte die zum größten Teil nur andeutende szenische Aufmachung; solistisch und musikalisch war dagegen alles einer ersten Opernbühne würdig. Die wertvollsten Neueinstudierungen der ersten Spielzeithälfte befaßten sich mit Wagners „Rienzi" und Marschners „Hans Heiling", doch auch hier störten Eigenmächtigkeiten der Regie und musikalischen Einrichtung, als deren auffallendste die von Kapellmeister Lert beliebte Teilung der Ouvertüre zu „Heiling" in zwei völlig getrennte Abschnitte gebrandmarkt werden muß.

Die beiden letzten Abonnementskonzerte im Opernhause brachten zwei hochinteressante Neuheiten, nämlich das Es-Dur-Klavierkonzert — eigentlich mehr eine Sinfonie mit obligatem Klavier — von Pfitzner, das in unserem einheimischen Pianisten W. Gieseking einen nicht zu übertreffenden Vertreter der namentlich hinsichtlich der vielen kurzen Einsätze und des Zusammenspielens unglaublich schwierigen Solopartie, hatte. — Die andere Neuheit, „Orchestermusik" von Rudi Stephan, ein Sinfoniesatz von glänzender, echt „sinfonischer" Begabung und Erfindung zeugend, ließ den frühen Heldentod dieses vielversprechenden jungen Komponisten lebhaft bedauern. Brahms' E-Moll-Sinfonie, Bruckners „Achte" und ein ziemlich schmalziges „Tanzspiel" von Schreker vervollständigten die Programme. — Der neue Dirigent unseres „Männergesangvereins", Hans Stieber, bisher in Halle tätig, hat sich hier durch die Aufführung großer Chorsinfonien schnell in den Mittelpunkt des musikalischen Lebens gestellt. Im ersten dieser Konzerte kamen Liszts „Faustsinfonie" und Bruckners gewaltige „Fünfte", im zweiten Mahlers „Auferstehungssinfonie" mit dem Opernhausorchester zu Gehör. — Im Opernhause herrscht jetzt Hochbetrieb. Nachdem die „Schauburg", ein entzückendes kleines Theater mit 1000 Sitzplätzen, als zweite städtische Bühne für kleinere Schauspiele, Lustspiele, Possen und Operetten erworben ist, finden im großen Hause allwöchentlich sechs Opernvorstellungen statt. Augenblicklich hat ein Wagnerzyklus von „Rienzi" bis „Parsifal" begonnen. An Neueinstudierungen gab es in letzter Zeit Stiebers „Sonnenstürmer" — vor zwei Jahren erstaufgeführt —, Smetanas reizende „Verkaufte Braut" und Verdis etwas verblaßten „Maskenball", an Neuheiten Bittners „Höllisch Gold". Über die weiter zurückliegenden wichtigen Ereignisse — „Rose vom Liebesgarten" (Pfitzner), „Julius Cäsar" (Händel) sowie die Neueinstudierungen des „Freischütz" und „Heiling" habe ich s. Zt. berichtet. — Die französische Oper ist seit Beginn des Jahres völlig aus dem Spielplan ausgeschaltet; eine nur lebhaft zu begrüßende Anordnung. Die hiesigen städtischen Kollegien haben angesichts der Notlage der Wagnerschen Erben beschlossen, von jeder Wagneraufführung bestimmte Prozente der Einnahme als Tantième nach Bayreuth zu überweisen, eine Maßnahme, die hoffentlich von allen großen Bühnen nachgeahmt wird.

AUS BRAUNSCHWEIG

Von Ernst Stier

Während der ersten Hälfte des Winters war Generalmusikdirektor Carl Pohlig infolge eines bösen Beinbruchs der Kunst entzogen, und auch berühmte Gäste, wie Max v. Schillings, Paul Scheinpflug, Gustav Brecher u. a. konnten ihn nur annähernd ersetzen.

Infolgedessen erlahmte das ganze Musikleben, an erster Stelle natürlich die Oper. Da uns auch die Millionen des letzten Herzogs fehlen, gleitet diese langsam bergab. Das alte Jahr schloß mit Suppés Operette „Boccaccio", in der die Vertreterin der Isolde, Brünnhilde und Donna Anna, Fr. A. Wolf-Ortner den Titelhelden sang. „Merkwürdiger Fall!" Ihre Vorgängerinnen Melanie Kurth (Berlin), Gabriele Englerth (München) und Else Alsen (Charlottenburg) werden die Tatsache mit besonderem Interesse lesen und ihre Schlüsse daraus ziehen. Die Soubrettenfrage ist noch nicht gelöst. Abwechslung ergötzt, doch nützt sie kaum! Die unendlichen, meist nutzlosen Gastspiele der Bewerber beeinträchtigten natürlich den Spielplan und die Tätigkeit unserer Dirigenten und Mitglieder so, daß für Neuheiten wenig Zeit und Kraft übrig blieb; dazu kam die leidige Geldfrage, denn das Schauspiel wurde nie so wie die Oper besucht. Viel versprach man sich von W. Braunfels' „Vögeln", die aber rasch wieder in Wolkenkuckucksheim verschwanden, weil die Hörerschaft des Aristophanes seinen Witz nicht verstand und die Musik zu wenig fesselte. Als der Tondichter abgereist war, folgten ihm die Zugvögel bald nach. Als neu einstudiert erhielten wir „Don Juans letztes Abenteuer" von P. Graener, „Die Entführung aus dem Serail", „Figaros Hochzeit", „Die Hugenotten" und „Parsifal"; für Pfingsten ist außerdem Verdis „Othello" versprochen. Als Seitenstück zu R. Strauß' „Josephslegende" vermittelte uns Max Semmler (Bern) Jul. Bittners „Todestarantella" mit Anni Schwaniger und Sascha Leontjew (Berlin) als Gästen, ohne jedoch großen Erfolg zu erzielen. „Der späte Gast" von Kapellmeister Ignaz Waghalter (Charlottenburg) wurde einstimmig stark abgelehnt.

Das „Braunschweiger Operettenhaus" unter Leitung der früheren tüchtigen Mitglieder des Landestheaters Theo Bachenheimer und Fritz Voigt hält sich ohne jede Unterstützung allein durch Fleiß und Tüchtigkeit aller Mitglieder auf künstlerischer Höhe. Die Abonnementskonzerte im Landestheater unter Generalmusikdirektor Carl Pohlig waren stets ausverkauft und boten an neuen Werken: Fantastische Sinfonie von Wetzler, die 4. Sinfonie von Bruckner und die 6. von Mahler, Variationen über ein russisches Volkslied von P. Graener, der sich vom Erfolge persönlich überzeugen konnte, „Nisch-Nuschi" von Paul Hindemith, „Pelleas und Melisande" von Schönberg und „Evokation" von unserm Mitbürger G. Böttcher. Als Solisten traten auf: Karoline Lankhout, Ernst Schacht und der jugendliche Ungar Ludw. Kentner (Klavier); der neue Konzertmeister Rudolf Sinrum (Leipzig) führte sich mit dem Violinkonzert von Tschaikowsky hoffnungsvoll ein, unser Kammervirtuos A. Bieler spielte am Vorabend seines 60. Geburtstags das Cellokonzert von R. Volkmann und wurde als beliebtestes Mitglied des Orchesters stürmisch gefeiert. Ein Streichquartett unter Mitwirkung von Chordirektor Em. Kaselitz (Klavier) gibt auf Veranlassung des Intendanten Dr. Hans Kaufmann Kammermusikabende in den Kammerspielen des Schlosses, die sich gut einführten, ebenso wie die Singspiele unter Leitung von Dr. E. Nobbe. „Die Magd als Herrin" von Pergolese und „Bastien und Bastienne" von Mozart leiteten die Reihe vielversprechend ein. Der Lessingbund verpflichtete zur Pflege der Kammermusik die besten Vereinigungen, Kammermusiker Walter Wachsmuth erstrebt in seinen zehn „Musikalischen Erbauungsstunden" dasselbe Ziel mit gleichem Erfolge. Von den hiesigen Künstlern hatte nur die Pianistin Emmi Knoche mit drei Klavierabenden Erfolg, von auswärtigen Kräften verdient Prof. Eckert und Carlotta Kaufmann (Düsseldorf), die wertvolle Werke für zwei Klaviere spielten, Erwähnung. Die Pianistinnen aus valutastarken Ländern spielten vor leerem Saal, der hier gut bekannte Geiger Lidus K. v. Giltay und das Wunderkind L. Kentner machten eine rühmliche Ausnahme. Der üppig blühende Männergesang machte weitere Fortschritte, in einem Konzert des Braunschweiger Lehrergesangvereins feierte Prof. J. Frischen (Hannover) sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent, ein Teil des Programms war seinen Werken eingeräumt, die lauten Erfolg hatten. Wesentliche Verdienste um das hiesige musikalische Leben erwarben sich die Brüder Willi und Kurt Grotrian-Steinweg. Deshalb erregte es allgemeine Befriedigung, daß ersterem vom hiesigen Polytechnikum, letzterem von der Universität Tübingen die Doktorwürde ehrenhalber wegen ihrer hohen Verdienste um die Verbesserung der Instrumente (homogene Klaviere) verliehen wurde.

Neuerscheinungen

Pfordten, Freiherr von der, Dr.: Der Musikfreund. Gemeinverständliche Einführung in die Musik. Gr. 8°, 86 S. Franksche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Istel, E.: Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart. Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt. Gr. 8°, 115 S. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Stier, Ernst: Psychologie und Logik in der Musik. Sammlung Bartels Nr. 9. Gr. 8°, 67 S. Fritz Bartels Musikalienhandlung. Braunschweig 1923.

Grabner, Hermann: Die Funktionstheorie Hugo Riemanns. Gr. 8°, 51 S. Otto Halbreiter, München.

Riesemann, Oskar von: Monographien zur russischen Musik. Erster Band. Gr. 8°. 463 Text- und 28 Notenseiten. Drei-Masken-Verlag, München 1923.

Besprechungen

Lebenserinnerungen.

1. Peter Tschaikowsky, Erinnerungen eines Musikers. In deutscher Übertragung und der Auswahl mit einer Einleitung herausgegeben v. Heinrich Stümcke. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 6285/86.)
2. Xaver Scharwenka, Klänge aus meinem Leben. Verlag von K. F. Koehler, Leipzig.
3. Siegfried Ochs, Geschehenes, Gesehenes. Grethlein & Co., Leipzig u. Zürich.
4. Siegfried Wagner, Erinnerungen. A. Engelhorns Nachf., Stuttgart.
5. Edmund Hellmer, Hugo Wolf. Erlebtes und Erlauschtes. Wiener Literarische Anstalt, Wien, Leipzig.

Es gibt „Memoiren"-Zeiten. Wir leben wieder in solch einer Zeit, in der es Mode ist, Lebenserinnerungen zu veröffentlichen. Der Krieg mit seinen Tagebüchern, mit den Erinnerungen der Diplomaten und Heerführer hat auch andere Kreise wieder Geschmack an „Memoiren" finden lassen, als Schreiber wie als Leser.

Es sind wohl fast immer Zeiten der Wende, um nicht zu sagen des Niedergangs, in denen Erinnerungen zu schreiben und zu lesen Mode wird. Der Blick in die

Gegenwart ist unerfreulich, der in die Zukunft noch verschleierter als er an sich ist. Da wenden sich die Augen rückwärts und überschauen mit sehnsüchtigen Gefühlen die Vergangenheit mit ihrem entschwundenen Glück. Die Phantasie ruft noch einmal die besseren Zeiten von einst herauf, wo alles „so ganz anders" war, und will sie zum Besten der Nachwelt, der dies alles versagt bleiben muß, festhalten.

Wo nicht persönliche Eitelkeit im Spiele ist, ist wohl in den meisten Fällen der Grund zur Aufzeichnung von Erinnerungen: Man will der neuen Zeit einen Spiegel vorhalten und sie mahnen, die Vergangenheit und ihre Werte nicht zu vergessen.

Lebenserinnerungen sind sehr verräterisch. Nur ganz große und ganz schlichte Menschen schreiben sie eigentlich ungestraft. Bei den anderen steht, ganz abgesehen von dem, was die böse Druckerschwärze unwiederbringlich preisgibt, zu viel zwischen den Zeilen. Gerade das Wesentliche steht zwischen den Zeilen! Selbst die sogenannten „Bekenntnisse", so schonungslos sie sich geberden, sind nicht zu einem Zehntel Wahrheit.

Es ist also stets ein großes Glück für alle Memoirenschreiber gewesen, daß die meisten Lebenserinnerungen zum größten Teile nicht Selbstbiographie sind, sondern Erzählung von Dingen, die der Schreiber mit erlebt hat, Berichte über das Zusammentreffen mit mehr oder minder großen Zeitgenossen. In besonders ausgezeichneten, seltenen Fällen geben solche Memoiren Gedanken allgemeiner Natur über die großen Fragen, die jede Zeit bewegen, und über die eigene Stellung und die der Mitmenschen zu ihnen.

Gute Lebenserinnerungen sind ebenso selten wie vollendete Dramen oder Romane. Die klassischen Werke der Literatur sind auch auf diesen Gebieten bald aufgezählt.

Von den großen deutschen Musikern hat nur Wagner Lebenserinnerungen hinterlassen, die aber nicht zu den klassischen Werken der Memoirenliteratur gehören.

Unter den Lebenserinnerungen, die heute hier zur Besprechung vorliegen, sind die von Tschaikowsky besonders verräterisch. Sie zeigen auch demjenigen, der das nicht aus Tschaikowskys Werken weiß, daß geistige Höhe Tschaikowsky nicht gegeben war. Es ist eigentlich nicht recht ersichtlich, weshalb Erinnerungen und Aufsätze von solcher Unbedeutendheit bei Reclam in deutscher Sprache erscheinen müssen. Was Tschaikowsky über „Eroica" und „Fidelio" schreibt, würde bei einer Prüfungsarbeit für Elementar-Musiklehrer als zu dürftig zurückgewiesen werden. Man hat Tschaikowsky mit dieser Veröffentlichung keinen Dienst getan, denn auf so tiefer Geistesstufe wie diese Schreibereien steht seine Musik denn doch nicht. Da, wo er Noten schreibt, läßt seine starke Musikerveranlagung über sehr Vieles hinwegsehen. Ganz anderer Natur sind die Lebenserinnerungen von Xaver Scharwenka und Siegfried Ochs, die in vieler Beziehung verwandt sind. Hier greifen zwei Männer in die reichgefüllten Schubladen ihrer Erinnerungen, die nicht nur ausgezeichnete Musiker, sondern auch geistig hochstehende Köpfe sind. Beide haben das Leben mit scharfen Augen und lebendigem Geiste betrachtet, beide sind mit einer Menge bedeutender Menschen in Berührung gekommen, haben viel von der Welt gesehen, erzählen von In- und Ausland, von Großen im Reiche der Künste wie in der Politik, beide haben großes Erzählertalent und Humor. So erlebt man mit ihnen wirklich ein Stück Vergangenheit nicht bloß auf musikalischem Gebiete und sieht nicht nur dem reichbewegten Leben zweier mitten im Kunstleben stehenden Musiker zu, sondern erfährt auch mancherlei Erfreuliches und Unerfreuliches aus dem Berliner und Außer-Berliner Musikgetriebe und -geschiebe. Die beiden Bücher werden auch von Musikfreunden mit großem Genusse gelesen werden.

Auch in Siegfried Wagners Erinnerungen nehmen Berichte aus der großen Welt einen breiten Raum ein. Fast die Hälfte des Büchelchens bringt interessante Auszüge aus Tagebüchern von einer sechsmonatigen Reise nach Indien und China. Im übrigen ist das Buch hauptsächlich eine warme Verteidigungsschrift für die Bayreuther Kunstpolitik gegenüber den ungerechten Verdächtigungen und Schmähungen der Familie Wagner.

Das Buch von Edmund Hellmer über Hugo Wolf gehört mit in diesen Bericht über Lebenserinnerungen, obwohl es kein Musiker geschrieben hat. Die hier mitgeteilten Erinnerungen gelten ja ausschließlich einem Musiker, dem der Verfasser persönlich sehr nahe gestanden hat, Hugo Wolf. Unter den Dokumenten zu dessen Leben nehmen sie einen wichtigen Platz ein. Ähnlich wie bei Reger haben mit Recht bei Hugo Wolf zunächst die Freunde das Wort. Sie bringen mit liebevoller Hingabe das Material zusammen, aus dessen kritischer Verarbeitung sich in späteren Jahrzehnten das geschichtliche Bild des Künstlers ergeben wird. Eine sachliche Kritik der Werke Hugo Wolfs haben wir noch ebensowenig wie eine solche der Kunst Max Regers. Obwohl die Beschäftigung mit den Werken das Ausschlaggebende ist, haben doch auch Bücher wie das von Hellmer Wert für die Erkenntnis der besonderen Wesensart Hugo Wolfs. Man gewinnt aus seinen liebevollen Berichten viele Einzelzüge, die nicht bloß anekdotischen Wert haben. Jeder, der sich mit Wolfs Kunst zu beschäftigen hat, wird das kleine Büchlein gern zur Ergänzung des Gesamtbildes von Hugo Wolf durchstudieren.

Freilich: Wesentliches geben solche Erinnerungen noch weniger, als es die eigenen Aufzeichnungen eines Künstlers geben können. Man hat stets nur das Drumherum, das Äußere. Die großen Geheimnisse der Seelen lassen sich nicht mit Worten aussprechen, sind sie doch selbst in den Werken nur angedeutet. Was wissen wir denn von einander und von uns selbst? Wie lächelt derjenige über alle die künstlich konstruierten Menschenbilder, die wir in Biographien haben, der das was über ihn selbst gesagt und gedacht wird, mit dem vergleicht, was er sein inneres Leben nennt!

Immerhin: Ist man sich der Unzulänglichkeit aller Lebensdarstellungen bewußt und versteht man, aus der ganzen Art der Niederschrift von Lebenserinnerungen, aus dem, was dem Schreiber des Festhaltens wert erschien, auf den Menschen dahinter zu schließen, so ist das Lesen von Memoiren dann und wann ganz nützlich und nicht nur Unterhaltung, sondern Mittel zur Bereicherung der Erkenntnis der Künstlerseele.

Dr. Georg Göhler

Karl Leonhardt, Neues Jugendalbum. München, Halbreiter.

Hermann Noetzel, Bunte Skizzen. Ebenda.

Die Neu-Münchner Klaviermusik des Halbreiter-Verlages mit ihrem geistigen Vater und Führer Hermann Zilcher und seinem entzückenden deutsch-impressionistischen „Bilderbuch" (Neun Klangstudien) op. 34 strebt gleich der des Münchner Wunderhorn-Verlages auch in der Jugend- und Hausmusik-Miniatur darnach, modernes Neuland zu gewinnen. Ich nenne da neben Zilcher und den obengenannten Autoren namentlich Erich Anders (Kinderstücke op. 6). Anders wie Leonhardt und Noetzel geben aber naturgemäß viel mehr Musik aus dem Leben von Kindern als Musik für Kinder. Am radikalsten geht der Bamberger aus Zilchers Schule Leonhard vor. Der Mainzer aus Iwan Knorrs Frankfurter Schule Noetzel, ein begabter Vertreter der modernen Opera buffa („Meister Guido"), ist harmonisch einfacher, ungekünstelter, wandelt noch offensichtlicher auf Haas' Spuren und zeigt in der sinnigen

Anwendung der Fughetten-Miniatur auch sehr tüchtiges kontrapunktisches Können. In Summa: herzlich begrüßenswerte Bausteinchen zu einer neuen, modernen Haus- und Jugendmusik. W. N.

Karl Weigl: Nachtphantasien, op. 13. Leipzig, Leuckart.

Edle, innerliche, harmonisch nicht eigentlich moderne, klaviertechnisch wie in der Bevorzugung der dunkleren Klanglagen stark schumannisch gefärbte Klaviermusik von nicht eben sehr bedeutender oder persönlich durchgreifender, doch österreichisch-warmblütiger und unmittelbarer Erfindung, die das Feinste und Selbständigste wohl doch im Zart-Lyrischen gibt. Die fünf, dem feinsinnigen Wiener Pianisten Richard Byk gewidmeten und von ihm mit schönem Erfolg zuerst in die Öffentlichkeit getragenen Fantasiestücke, die ihre stärksten Wurzeln zu Schumanns „In der Nacht" und ähnlichen lyrischen Nachtstücken hinabsenken, bedeuten eine überaus schöne Bereicherung deutsch und innig gefühlter, echter neuromantischer Klaviermusik. W. N.

Richard Trägner, Op. 26, Hochsommernacht, Gebr. Hug & Co., Leipzig u. Zürich. Man darf diesen Chor dem besten und stimmungsvollsten, was es für Männerchor gibt, an die Seite stellen. Er vermeidet ausgetretene Pfade, ohne aber allzugroße Schwierigkeiten zu bieten. Auch Kraftmeiereien sind gottlob vermieden, vielmehr ist alles Gefühl und inneres Erleben. Die Stelle: „es buhlt die Nacht" ist in Tristanstimmung getaucht. Jos. Achtélik

Ernst Viebig, fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier. C. F. W. Siegel, Leipzig. Der Komponist gehört zu den scheinbar Tonalitätslosen. Nur ein hochmusikalischer Sänger und ein auf Klangreizungen modernster Art eingestellter Begleiter können diesen Liedern gerecht werden. Die Nummern 2, 3 und 4 sind leichter zugänglich und wohl auch stimmungsvoller, als die Nummern 1 und 5. Jos. Achtélik

Doris Ruck-Hanke, Aus meines Herzens Garten, 7 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Wernigerode, Gottlob Koezle.

Frische, natürlich und warm empfundene, in der Modulation oft volkstümlich einfache, zuweilen aber auch recht keck herausgehende Weisen, die sich für den Vortrag als dankbar beweisen werden. Als Druckfehler sind wohl anzusehen auf S. 11 letzte Zeile Takt 2 ges''' statt as''', und auf Seite 14 letzte Zeile Takt 3 letztes Achtel in der Mitte des Akkords a statt ais, da durch ersteres häßliche offene Quinten entstehen würden. Th. Raillard

Rudolf Mengelberg, op. 6, Vier Lieder des Abschieds für eine tiefe Stimme mit Klavier. 1. Zwiegespräch, 2. Ich fahr dahin, 3. Biwak, 4. Erinnerung beim Wein. Universal-Edition.

Eindrucksvolle, fein und eigenartig empfundene Lieder, bei denen freilich hier und da der lyrische Stil verloren geht zugunsten einer tonmalerischen, melodramatischen Behandlung, die reichlich bizarr wirkt, z. B. in Nr. 4 bei „ich hört' ein Hirschlein rauschen" bis „die Lieb' verrauscht so bald". Th. Raillard

Armin Haag, op. 19, 22 und 23, Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Berlin, Ries & Erler.

Ernste und heitere Lieder voll echter Empfindung, teilweise von großem Pathos; im Ernst und Schmerz mehr modern gehalten, mit neu anmutenden, interessanten Harmonien; im Kinder- und Volkslied, wie leicht erklärlich, schlicht und mehr altmodisch. Sie werden sich bei guter Wiedergabe als wirksam und dankbar erweisen. Th. Raillard

Kreuz und quer

Ein Cembalo mit modulationsfähigem Ton. Der Münchener Klavierbauer Karl Maendler, Inhaber der bekannten Firma M. J. Schramm, hat ein Cembalo gebaut, dem das Hauptcharakteristikum dieses Instruments, die Erzeugung des Tons durch Anreißen der Saiten, gewahrt bleibt, auf dem aber dieser zugleich im Sinne des heutigen Klaviers verändert werden kann, mithin der Spieler seinem individuellen Empfinden durch den Anschlag Rechnung tragen kann. Kannte das Cembalo nur ein Forte und ein Piano, allerdings in verschiedenen, streng abgestuften Schattierungen, so lassen sich auf dem neuen Cembalo auch die Übergänge ausführen. Dieses Instrument hat von seinem Erfinder den Namen „Bachklavier" erhalten, indem er davon ausging, daß das originale Cembalo wohl für die Musik der anderen damaligen Klavierkomponisten das gegebene Instrument sei, nicht aber für die Musik J. S. Bachs, der auch geradezu ein Klavier-Cembalo vorausgeahnt habe. Das neue Instrument ist in München von Julia Menz in einem Konzert vor einer breiteren Öffentlichkeit gespielt worden und hat bei der Presse sehr starken Anklang gefunden. Am eben stattfindenden Bachfest der Neuen Bachgesellschaft wird das Instrument auch in Leipzig gespielt werden, so daß wir bald selbst in der Lage sein werden, uns ein Urteil zu bilden.

Uraufführung Nietzschescher Jugendlieder. In dem letzten Kammermusikabend der Philharmonie Halle (Vereinigung Hallischer Musikfreunde) kam es zur Uraufführung von sieben Jugendliedern Fr. Nietzsches, die im Auftrag des Nietzsche-Archivs in Weimar demnächst in einer Ausgabe von Dr. Georg Göhler bei Siegel (R. Linnemann, Leipzig) erscheinen werden. Die Lieder stammen von dem 17—20jährigen Nietzsche und legen unwiderlegliches Zeugnis ab für die starke Liedbegabung des Dichterphilosophen. Nietzsche gelangt bereits zu einer ziemlich geschlossenen Liedmelodie, die allerdings noch keinen spezifischen Charakter aufweist, aber durchaus natürlich gehalten ist und sicher auf ihr Ziel, dem Text gerecht zu werden, losgeht. Die Begleitung, oft sehr treffend, öfter aber auch noch unentschieden gehalten, läßt es an gelegentlichen Kühnheiten durchaus nicht fehlen, wie man Göhler wohl recht geben wird, daß Nietzsche bei weiterer Ausbildung seiner außerordentlichen musikalischen Veranlagung auch auf diesem Gebiete Ungewöhnliches geleistet haben würde. Die Lieder fanden ein sehr dankbares Publikum. Die glücklichen ersten Vortragenden waren die Hallenser Sopranistin Else Martin, der Baritonist Dr. H. J. Moser und Dr. Göhler am Klavier. A. H.

Worte Liszts über Chopin. Aus den in der Warschauer „Gazetta Warszawska" erschienenen Liszt-Erinnerungen der Gräfin Marie Walewska teilen wir folgende, im persönlichen Gespräch geäußerten Ansichten Liszts über Chopin mit, die auch heute noch ihre Gültigkeit haben:

„Niemand versteht Chopin, denn jeder will ihn auf seine Weise auffassen und jeder gestaltet ihn deshalb völlig um. Chopin ist aber weder ein Weichling, noch ein Mensch von schwächlichem Geiste; im Gegenteil, er ist voll männlicher Energie und Kühnheit. Er hat ein überaus feines Empfinden, ist jedoch nicht gefühlsselig. Sodann hat Chopin als ein Mann von feinstem Geschmack immer Rhythmus und Maß geachtet, jeder unbedingte Verehrer Chopins aber denkt, für diesen Meister habe es keinen Takt gegeben, und erlaubt sich allerlei Wunderlichkeiten. Diese unbedingten Verehrer wollen zeigen, daß Chopin kein Maß kannte, kurz, fast alle verunstalteten den Meister. Ich habe von ihm selbst darüber so viel gehört, und er hat mich gelehrt, seinen Geist zu begreifen —."

Mit einem in Rußland seit 1921 bestehenden staatlichen Institut für musikalische Kultur (deren aus den Initialen gebildete Abkürzung „Gimn" lautet), hat Rußland insofern etwas Besonderes geschaffen, als der „Gimn" eine Musikuniversität darstellt, die alle Disziplinen der Musiktheorie und der Musikforschung zu einem Komplex zusammenfaßt. In Sonderkommissionen und Sektionen werden die Philosophie, Ästhetik und Geschichte der Tonkunst, die Volksmusik (Analysen und Notierungen neuer Lieder) gepflegt, die psycho-phonologischen Funktionen des Menschen und ihre Beziehungen zur Entstehung der Musik erforscht, biographisches Material gesammelt, die mathematischen und physikalischen Gesetze der Musikelemente studiert u. a. m. Andere Sektionen beschäftigen sich mit der Vokaltechnik, mit der Sammlung des proletarischen Liedermaterials der verschiedenen Völker Rußlands u. dgl. Die dem Institut angegliederten Werkstätten erzeugen Instrumente für Volksmusik, übernehmen Reparaturen, stellen Streichinstrumente her u. a.

SCHERZANDO

(Nachdruck mit voller Quellenangabe ist gern gestattet.)

Mit Einführung dieser Rubrik, die möglichst in jeder Nummer vertreten sein soll, hoffen wir, gerade unsern Musikern, denen es teilweise miserabel genug geht, eine Freude zu machen. Ein guter — gelegentlich auch ein schlechter — Witz kann außerordentlich wohl tun und die Not des Tages wenigstens für Augenblicke vergessen lassen. Die „Scherzando"-Ecke besorgt — der Ausdruck soll kein Witz sein — der famose Verfasser von Professor Kalauers Musiklexikon Osmin in Berlin. Wer auf diesem Gebiete etwas möglichst (!) Gutes und natürlich Funkelnagelneues mitzuteilen weiß, möge dies tun.

Osmins Briefkasten.

Brahmsverehrerin in Wien. Daß sich nach den Brahmsschen Sinfonien nicht so gut tanzen läßt wie nach seinen Walzern, ist uns auch schon aufgefallen.

„Kopfrechnen schwach" in B. Wenn Ihnen das Aushalten der Pausen so schwer fällt, so legen Sie Ihre Geige hin und gehen Sie unter die Zuhörer. Für diese sind die Pausen oft leichter auszuhalten als die dazwischenliegende Musik.

Lebensmüder in L. Wir verstehen vollkommen, daß Sie sich nach Anhörung mehrerer Tondichtungen neuester Machart aufhängen möchten. Dennoch empfehlen wir Ihnen, es nach dem Rate Heinrich Grünfelds erst dann zu tun, „wenn alle Stricke reißen". Es ist sonst gesundheitsschädlich.

K. M. in München. Ja, ein Bruder des Hofkapellmeisters Hermann Levi hieß Lindeck. Auf Befragen, wie das käme, pflegte jener zu sagen, er habe früher auch Lindeck geheißen; der Name habe ihm aber nicht gefallen, und so nenne er sich lieber Levi.

Musikzoologe B-t. in Dresden. Daß die Ohrwürmer sehr musikalisch sind, ist bekannt. Dazu verpflichtet sie schon ihr Name. Neu ist uns aber, was Sie über die Entstehung und die sehr merkwürdige musikalische Eigenart der Bohrwürmer ermittelt haben wollen. Danach wären diese also nichts anderes als Ohrwürmer, die ein ♭ vor dem Ohr haben und deshalb alles einen halben Ton zu tief hören. — Das erinnert an jenes Abenteuer eines Gesangvereins, der vor einem berühmten Echoberge Akkorde sang und mit Erstaunen bemerkte, daß sie alle um einen halben Ton zu hoch zurückgeworfen wurden. Die Sache erklärte sich einfach dadurch, daß auf jenem Berge ein Kreuz stand.

Otto A. in Berlin. Sie klagen über die vielen falschen Verbindungen beim Anruf. Nehmen Sie's von der heiteren Seite wie Ihr Stadt- und Leidensgenosse, der Liederkomponist Leo L. Der meldet sich auf Anruf mit den Worten: „Hier falsche Verbindung!" Und wenn er selbst anrufen will, so sagt er: „Liebes Fräulein, welche Nummer muß ich nennen, damit ich 10452 bekomme?"

Junge Verehrerin von d'Albert. Nein, dem war nicht immer so. Wenn Sie sich ein Bild des großen Künstlers aus seinen jüngeren Jahren verschaffen, da er noch in voller Lockenpracht prangte, so werden Sie sehen, daß er seine bis in den Nacken reichende Denkerstirn erst im Laufe der Haare bekommen hat.

V. D. in K. Seien Sie nicht so unduldsam, wenn Ihre kleine Nachbarin so andauernd Solfeggien übt. Der Lehrer hat es ihr sicher auf die Kehle gebunden.

Eine Orgelsinfonie. Das Wunderwerk der modernen Orgel mit ihren vielfältigen Klangfarben sollte, so wäre zu glauben, einen starken Impuls zu sinfonischem Schaffen für dieses Instrument bieten und es ist merkwürdig, daß Versuche dieser Art bislang noch recht selten gemacht wurden.

Der im Jahre 1908 verstorbene Orgelmeister und Direktor des Steiermärkischen Musikvereins in Graz, Erich Wolf Degner, hat in seiner Sinfonie E-Moll für Orgel und Orchester diesen Versuch unternommen. Er ist jedoch nicht recht geglückt. Denn die Orgel stellt für sich gleichsam einen Orchesterkörper dar und ein solcher kann sich nur in Wechselwirkung mit einem Orchester einen, während bei Vermischung beider Klanggruppen bald die eine, bald die andere — je nach Registrierung der Orgel bzw. dynamischer Ausbeutung des Orchesters — zu kurz kommen wird. (Degners Wirken als Orgelkomponist hat übrigens sein Nachfolger in Graz, der Tondichter Dr. Roderich von Mojsisovics, in einer Broschüre gewürdigt.)

Noch ein zweites Moment spricht gegen die Verbindung von Orgel und Orchester im sinfonischen Schaffen und es scheint mir das gewichtigere zu sein: die Diskrepanz zwischen der temperierten Stimmung der Orgel und der absoluten Tonhöhe des Streichorchesters (dem sich die Bläser ja anzuschmiegen pflegen). Gerade bei der E-Moll-Sinfonie von Degner konnte ich diese Beobachtung machen, als sie im Vorjahre in der herrlichen Christuskirche in Mannheim aufgeführt wurde.

Arno Landmann, der Organist dieser Kirche, ein Schüler Degners und Straubes, in dessen Orgelkonzert damals Degners Werk erklang, hat es nun unternommen, eine wirkliche Orgelsinfonie zu schreiben. Wohl nennt er sie „Sonate" (B-Moll, Werk 9), ihr ganzer Aufbau aber sowie ihre große Aufführungsdauer (über eine Stunde) lassen den sinfonischen Charakter des Werkes ohne weiteres erkennen. Landmann selbst brachte es vor einiger Zeit — er ist ein ganz prächtiger Orgelvirtuose — zur Uraufführung. Und da es keineswegs das Werk eines bloßen Virtuosen, sondern vielmehr das eines empfindsamen und tiefgründigen Musikers ist, sei es hier des Näheren besprochen.

Das Werk zeigt rein sinfonische, viersätzige Struktur. Der sinfonische Charakter zeigt sich aber des weiteren an einer Dehnung einzelner Sätze durch Episoden, zweite und dritte Themen, die ihrerseits wieder durchgeführt werden — nicht immer zum Vorteil des Ganzen, da eine so breite Anlage den Überblick erschwert, die Erinnerung an Wichtiges verdrängt und deshalb gelegentlich Unklarheit schafft.

Gleich die Moderatoeinleitung des ersten Satzes zeigt besondere Reize in der Aufrollung eines sehr originellen Baßklarinettenmotivs, das in seiner Art an provençalische Weisen erinnert.

Das Allegrothema des ersten Satzes scheint vom Virtuosen diktiert zu sein. Es entwickelt sich zur sinfonischen Phantasie und zeigt überdimensionale Anlage. Nach der expressionistischen Ausdrucksweise der Einleitung wirken hier klassizistische Sequenzen merkwürdig. Manches ist aus der Freude am Orgelklang, aus der Kenntnis der geheimsten Wirkungen des gewohnten Instrumentes erwachsen.

Klassisch in der Form und Ordnung der Gedanken wirkt dagegen der Scherzosatz („Intermezzo scherzando"), der ein phantastisches und überaus originell erfundenes Thema aufweist. Eine fein kontrapunktische Gegenmelodie vertieft nebst der Polyphonie des Trios den Eindruck innerer Geschlossenheit und wirklicher Eingebung.

Der Adagiosatz zerfällt in einen breiteren und einen bewegteren Teil. In der Einleitung feinste Fernwerkklänge. Abstechend hiervon ein romanisch anmutender Mittelteil (Sequenzen à la Puccini), der aber sehr fein kontrapunktiert ist und durch gewählte Harmonik und natürlich fließende Polyphonie besticht. Die weitere Entwicklung dieses Satzes zeigt, daß seiner Schöpfung eine dichterische Idee zugrunde liegen muß. Denn nach sinfonischen Wirrnissen ringt sich der Glaube Bahn, und in frommem Gottvertrauen klingt der Satz aus.

Der Schlußsatz, beginnend wie eine Passacaglia, entwickelt sich zu einem frischen Rondo, dessen Ausmaße die klassische Form zu sprengen scheinen. Auch hier feine sinfonische Durchführung der Gedanken, aber auch — wie beim ersten Satze — ein Zuviel an gewollter Klangwirkung auf Kosten des gedanklichen und gefühlsmäßigen Ausdrucks. Der Schluß des Werkes fällt leider unvermittelt ab und bedarf m. E. unbedingt einer Umarbeitung. Im ganzen zeigt sich dieses Manuskriptwerk aber als der gelungene Versuch, die reichen Klangmöglichkeiten großer Orgeln in neuer Weise zu verwerten.

Erwähnt darf hier wohl noch ein besonderer Kunstgenuß werden, der den Hörern im gleichen Konzerte erblühte: die unendlich feinsinnige und künstlerisch vollendete Wiedergabe von geistlichen Liedern Hugo Wolfs durch Gunnar Graarud mit geistesverwandt nachdichtender Begleitung Landmanns. Robert Hernried / Mannheim

Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" wurde von der Berliner Volksoper zur Aufführung erworben.

Marburg. Auch hier werden jetzt Studierende der Musikwissenschaft zur Doktorpromotion zugelassen. (Dozent ist Dr. Hermann Stephani.)

Deutsches Musikleben in Südwestafrika. Über das deutsche Musikleben in Südwestafrika schreibt man dem Deutschen Auslands-Institut u. a.:

„Während vor dem Kriege das öffentliche Musikleben fast ausschließlich von den verschiedenen Schutztruppenkapellen dargestellt wurde und nur an einigen größeren Plätzen Dilettantenorchester bestanden, hat nach Verschwinden der Schutztruppe das Musikbedürfnis aus der Bevölkerung heraus eine außerordentliche Förderung erfahren. Die Geistlichen der verschiedenen Gemeinden haben sich mit Unterstützung der örtlichen Lehrer oder sonstigen Musikverständigen ganz besonders der Hebung der Kirchenchöre gewidmet. — An kleineren Orten, wo man früher an Musikbetätigung gar nicht dachte, wird heute in Instrumental- und Vokalmusik bei festlichen Gelegenheiten etwas geboten. Windhuk als Hauptstadt hat zur Zeit durch seinen ‚Verein der Musikfreunde' und seinen überaus rührigen und fähigen Dirigenten Müller eine Einrichtung, die regelmäßig gute Musik zum Vortrag bringt.

In Swakopmund lebt ein alter Vorkämpfer der Musik in dem Bürgermeister Arnold Schad, der unter großem Aufgebot von Energie es verstanden hat, seit Jahrzehnten ein Orchester aus Freunden der Musik am Leben zu erhalten, das im Jahre eine bestimmte Anzahl öffentlicher Konzerte gibt. Zudem hat sich ein Orchester gebildet, dessen Grundlage Zither und Gitarre ist, und das bei seinem ersten Auftreten sehr gut aufgenommen worden ist. — Besondere Pflege erfährt der Kunstgesang in Swakopmund durch Frau Birkemeyer, eine Gesangslehrerin von gutem Können.

Ähnlich wie eben geschildert liegen die Verhältnisse in der anderen Küstenstadt des Landes, Lüderitzbucht, und in dem größeren Platz des Südens, Keetmanshoop. Überall regen sich die Freunde der Musik, und als Ergebnis dieses Strebens können wir auch betrachten, daß vor kurzem das Farmerehepaar, Dr. Schönlein, eine Kunstreise durch die größeren Plätze des Landes unternahm, um durch Klavier und Geige eine Reihe der schönsten Schöpfungen dem Kreise der Musikfreunde in Erinnerung zu bringen und durch die Lautenvorträge des Herrn Dr. Schönlein die Zuhörer zu entzücken.

Auch die an verschiedenen Orten bestehenden Eingeborenenkapellen, teils den Zwecken der Missionen, teils allgemeinen Interessen dienend, darf ich nicht unerwähnt lassen. Ihren Kern bilden aus der deutschen Zeit übriggebliebene Mitglieder militärischer Eingeborenenmusiken und Zöglinge der Mission."

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Xerxes", komische Oper von Georg Fr. Händel (Dresden, Staatsoper).

„Der Ritter von der Humpenburg", komische Oepr in zwei Akten von H. L. Kormann, Text von H. P. Schmiedel (Leipzig, Retorte).

KONZERTWERKE

Konzert in drei Sätzen für Violoncello und Orchester von Paul Klebs (Berlin).

„Mors et vita" (nach Goethe), Chor und Orchesterwerk von Hans Gál (Dresden, unter Fritz Busch).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der perfekte Narr", Oper von Holt (London, Königl. Oper).

„Der ungetreue Peter", ein musikalisches Lustspiel von Johann Pfeifer, Text von W. Stuhlfeld und A. Lotösch (Nürnberg).

„Der späte Gast" von Ignaz Waghalter (Braunschweig, Landestheater).

„Barfüßele", Märchenpantomime von Claus G. Clauberg (Rostocker Stadttheater).

„Geschichte des Hassan von Bagdad und wie er dazu kam, den goldnen Weg nach Samarkand zu ziehen", Märchendrama mit Musik von Frederik Delius (Darmstadt, Hessisches Landestheater). Der Musik wird eindringlicher lyrischer Reiz und starke Schilderungskraft nachgerühmt.

KONZERTWERKE

Zwei Choralvorspiele von J. S. Bach für Orgel, Orchestration von Arnold Schönberg (New-York).

Streichquartette von Bolko v. Hochberg, H. Zabinski und Fr. Kauf (Breslau, Henning-Quartett).

Streichquartett (Nr. 3 Es-Dur) von Felix Woyrsch (Hamburg, Rathje-Quartett).

„Gesichte", phantastische Miniaturen für kleines Orchester von Bernhard Sekles (Kassel, Allgemeiner Deutscher Musikverein).

15 kleine Kammerstücke für Flöte, Klarinette, Bratsche, Cello und Schlagzeug von Bernh. Sekles (Frankfurt a. M., Kammermusikorchester).

Konzertstück für Violine und Orchester von Albert Weckauf (Dortmund).

„Auferstanden, auferstanden", Choralkantate für Solo, gemischten Chor und Orgel von M. Reger (Weimar).

Sonate E-Moll für Klavier von Fritz Klopper (München, Tonkünstlerverein).

„Das eleusische Fest", sinfonische Dichtung von Hermann Ambrosius (Dresden, Philharmoniker).

Maeterlinck-Lieder von Alexander v. Zemlinsky, Orchesterlieder von Schönberg, Passacaglia von Anton v. Webern, drei Orchesterstücke von Alban Berg. (Sämtliches in Berlin, österreichische Musikwoche.)

Orchesterlieder nach Texten aus der chinesischen Flöte von Rosy Geiger-Kullmann (Wiesbaden).

Streichquartett G-Dur von Louis Kelterborn (Bochum, Teichlerquartett).

„Requiem" (nach Hebbel), für Männerchor und Orchester von K. Bleyle (Stuttgart, Liederkranz).

„Barbarossas Erwachen", für Männerchor und Orchester von K. Eichhorn. Text von E. Geibel (ebenda).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Nacht auf dem kahlen Berg", Orchesterfantasie von Mussorgsky (Wien).

„Kammersinfonie" von Arnold Schönberg (Bern, Orchesterverein).

„Sinfonia brevis" op. 14 von Philipp Jarnach (Dresden, Internationale Gesellschaft).

„Sataniel", dreiaktige Oper von Ignatz Waghalter (Berlin, Deutsches Opernhaus).

„Von deutscher Seele", Kantate von Hans Pfitzner (Uraufführung in Amerika am 15. Oktober 1923 in der Carnegie-Hall zu New-York).

„Symphonia Domestica" von Richard Strauß (Stettin, Musikverein).

„Pierrot Lunaire" von Arnold Schönberg (New-York).

„Die Macht des Liedes" für Männerchor, Sopransolo, Orchester und Orgel von Karl Kämpf (Bund Berliner Männerchöre).

„Judith", Oper nach der Dichtung von Fr. Hebbel von Max Ettinger (Hamburg, Stadttheater).

Zweite Sinfonie von Gustav Mahler (Stettin).

„Manasse", Oratorium von Friedr. Hegar (Rumburg in der Tschecho-Slowakei).

„Meister Guido", komische Oper von Heinrich Nötzel (Leipzig, Neues Theater).

„Romantische Sonate für Horn und Klavier" von Joseph Schmid (München, Tonkünstlerwoche).

„Der Berg des heiligen Feuers", symbolisches Singspiel von Rudolph Bergh (Kölner Volkschor).

„Julius Cäsar", Oper in 3 Akten von G. F. Händel. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Oskar Hagen (Berlin, unter Fr. v. Hoeßlin).

Musikfeste und Festspiele

In Köln und im Brühler Schloß fand vom 28. Mai bis 1. Juni das 3. Rheinische Kammermusikfest unter Mitwirkung von vier Streichquartetten, zwei Bläservereinigungen und verschiedenen Solisten und Dirigenten statt.

Am 14. und 15. Juli findet im Kuppeldom zu St. Blasien in Freiburg i. B. ein Oberrheinisches Kirchenmusikfest statt. Ausführende sind der Freiburger St. Martinchor und der verstärkte Orchesterverein unter Mitwirkung hervorragender Solisten. Die Leitung ruht in den Händen von Franz Philipp. Zur Aufführung gelangen die Krönungsmesse und die Jubelmotette von Mozart, die missa quinti toni von Orlandus Lassus, die a-cappella-Chöre „Unserer lieben Frau" von Franz Philipp und die große Messe in F-Moll von Anton Bruckner.

In Berlin fand vom 2. bis 9. Juni unter dem Protektorat des österreichischen Gesandten Dr. Riedl eine österreichische Musikwoche statt. Unter den aufgeführten Werken*) sind besonders Mahlers Achte, Schönbergs Gurrelieder und Schrekers „Schatzgräber" hervorzuheben. Mitwirkende waren das verstärkte Berliner Philharmonische Orchester, die verstärkten Kittelschen Chöre und erste Wiener und Berliner Solisten. Als Dirigenten fungierten Heinrich Jalowetz und Paul Pella sowie die Komponisten der uraufgeführten Werke.

Der Städtische Musikverein Gelsenkirchen will kommenden Herbst anläßlich seines 40jährigen Bestehens ein viertägiges Musikfest abhalten. Im Mittelpunkt der Instrumental- und Chorkonzerte wird die Wiedergabe der „Liebesmesse" von H. Zilcher stehen.

Die Stadt Aachen veranstaltet vom 15.—18. April 1924 ein viertägiges Bachfest unter Leitung von Peter Raabe und unter Mitwirkung bedeutender Solisten. (H-Moll-Messe, Johannespassion, Matthäuspassion und ein Orchesterkonzert.)

In Leoben (Steiermark) fand am 4., 8., 9. und 10. Juni d. J. die zweite obersteirische Musikwoche statt. Mitwirkende waren: der Leobener Frauen- und Männerchor, das Orchester des Musikvereins, der gerade auf einer Konzertreise befindliche Wiener Männergesangverein unter Prof. Luze und 60 Mitglieder der Wiener Philharmoniker. Die künstlerische Leitung ruhte in den Händen des ausgezeichneten Alois Pachernegg. Zur Aufführung gelangten Werke von Mozart, Beethoven, Bruckner, Liszt, Tschaikowsky, Richard Strauß und Rich. Wagner (Meistersingervorspiel).

Für Freiburg i. B. ist für Anfang Juli 1923 das zweite oberbadische Musikfest geplant (das erste fand 1910 unter Beines statt). Ausführender ist der Chorverein Freiburg i. B. unter Leitung von Maximilian Albrecht. Das Programm sieht einen Abend mit „Das neue Leben" von Wolff-Ferrari, „Hymnus an die Liebe" von Zöllner, „Die Falkenjagd" von Futterer, einen Liederabend (Grete Stückgold) und eine Veranstaltung mit a-cappella-Chören und moderner Kammermusik (Uraufführungen) vor.

*) S. auch unter „Stattgehabte Uraufführungen".

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender Musiker

Geschäftsstelle: Leipzig, Seeburgstraße 100

An Spenden gingen ferner ein:

Arthur Hermann, L.	M. 1000	Aufführungstantiemen	M. 7256	Verein Gießener Musiklehrer und -lehrerinnen	M. 16000
J. C. Berhout, R.	M. 4040	Anna Petrikalu, R.	M. 30000	Lehrerkollegium des kgl. dän. Musikkonservatoriums, K.	M. 1208926
Stephan Elmas, G.	M. 10000	Musikvereinigung Clettwitz, als Überschuß von einem im Mai gegebenen Konzert	M. 40000	Dasselbe (Nachträgl. durch W. B.)	M. 35000
Ch. Hecht u. G. Zwilling, L.	M. 1000	Assistent Hanns Haase, Ch.	M. 2000	W. Behrend (Sammlung), K.	M. 223023
Karl Hauschild, O.	M. 2000				
St. V. L.	M. 570				

Ein Schubert-Fest in Lüdenscheid nahm einen glänzenden Verlauf. Steffi Koschate, die weitgeschätzte temperamentvolle Geigerin, spielte mit ihren Triogenossinnen Sascha Bergdold (Klavier), Käthe Pabst-Heß (Cello) unter Hinzuziehung von Frieda Mosheim (Bratsche) und Heinr. Evler (Baß) an zwei Tagen das B-Dur-Trio und Forellenquartett. Der 3. Tag brachte in schlackenfreier Einstudierung die Messe in Es-Dur und die C-Dur-Sinfonie, hervorragend gespielt von den vereinigten Orchestern Barmen-Elberfeld und Lüdenscheid unter Leitung des tüchtigen Musikdirektors Herm. Neumann. Die Soli der Messe sangen: die vorzügliche einheimische Sopranistin Ewald-Boecker, die Altistin Hammesfahr, die Tenöre Jödten und Berger und der Bassist Prof. Ehrhardt, der außerdem als Liedersänger Triumphe feierte. Heinz Schüngeler

Musik im Ausland

Wie wir lesen, ist in Petersburg das deutsche Musikleben im Aufblühen begriffen. Im Februar kamen in einem Konzert des von Professor R. Bertoldy gegründeten Kirchenchors Mendelssohns „Elias" und Bruchs „Schön Ellen" zur Aufführung. Neben verschiedenen Orgelkonzerten unter Leitung von Fritz Grieben und Professor Bertoldy fanden zahlreiche Liederabende von Frau Polly Haagen besonderen Anklang. In einer Reihe von Konzerten gab sie ihren Zuhörern einen Überblick über die gesamte deutsche Liedliteratur. Eine Deutsche Musikgesellschaft soll in Kürze ins Leben gerufen werden, die sich zur Aufgabe macht, Orchestermusik und Chorgesang zu pflegen. Prof. Bertoldy hat es übernommen, zu diesen Veranstaltungen einführende Vorträge zu halten.

In der Kreisstadt Klin (Gouvernement Moskau), wo sich das Tschaikowski-Museum befindet, finden im Herbst zur Erinnerung an Tschaikowskis 30jährigen Todestag eine Reihe von Festkonzerten statt.

Ein Vetter Hans Pfitzners, Walter Pfitzner, ist in einem mit seiner Gattin Ada Pfitzner-Saverni veranstalteten deutschen Lieder- und Klavierabend im fernen Nordwesten der Vereinigten Staaten Nordamerikas, in Aberdeen (Süd-Dakota), mit schönem Erfolg u. a. für den Leipziger Klavierkomponisten Walter Niemann (Jacobsen- und Stormsuiten) eingetreten. In Porto Alegre (Südbrasilien) hat João Schwarz-Filho die deutsche moderne, namentlich auch die Niemannsche Klaviermusik in seine, in deutschem Geist vortrefflich geleitete Klavierakademie eingebürgert. Ebenso hat sich der vorzügliche holländische Pianist und Klavierprofessor am Haager Kgl. Konservatorium Hugo van Dalen in verflossenem Konzertwinter mit großem Erfolg in Holland für Niemanns drei Klaviersonaten (Romantische, Nordische, Elegische) und vier Balladen op. 81 eingesetzt.

Basel. Die diesjährigen Mai-Festspiele in Basel brachten musikalische Genüsse hervorragendster Art und erfreuten sich eines außerordentlichen Erfolges. Begonnen wurde der Reigen mit der Josephslegende von Richard Strauß, die unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister Gottfr. Becker (Basel) sowie unter Mitwirkung von Ami Schwaninger (Bern) als Frau Potiphar und Sascha Leontjew (Moskau-Berlin), beide in Deutschland bereits rühmlichst bekannt, einige ausgezeichnete Aufführungen erlebte. Am 15. und 16. Mai gastierten erste Sänger der Opéra Comique und der Opéra von Paris unter der hervorragenden musikalischen Leitung des ersten Kapellmeisters der Opéra comique, M. A. Wolff. Zur Aufführung gelangte am ersten Abend das musikalische Drama „Quant la cloche sonnera" von A. Bachelet, sowie ein musikalisch überaus interessantes Stück von feinster Komik „L'Heure Espagnol" des bekannten Komponisten M. Ravel. Den Beschluß der Opernfestspiele, die zwischenhinein sich noch eines vorzüglichen Gastspiels der Münchener Kammerspiele erfreuten, bildete ein Gastspiel der Berliner Staatsoper, die unter der hinreißenden Leitung Generalmusikdirektors Leo Blech eine Aufführung von Mozarts „Don Giovanni" und eine solche von Franz Schrekers „Schatzgräber" brachte, welche den Höhepunkt und gleichzeitig den Abschluß der Saison des Baseler Stadttheaters bildeten. F. H

Lodz. Lange genug hat es gedauert, bis Lodz, das zur Zeit der höchsten Blüte an die Gründung eines beständigen Orchesters nicht denken konnte, zu dieser kultur-erzieherischen Institution gekommen ist. Bis dahin lag das Musikleben arg danieder. Der Weltkrieg erst brachte das zustande, was man in Friedenszeiten nicht bewerkstelligen konnte. — Es würde zu weit führen, wollte man die Entstehungsgeschichte der Lodzer Philharmonie streifen. Es ist dies ein interessanter Abschnitt in der kultur-zivilisatorischen Entwicklung der Stadt. Heut wollen wir uns nur damit begnügen, einen kurzen Überblick über die bisherige Leistung der Lodzer Philharmonie zu geben. — Eine selbstverständliche Sache ist es, daß eine Künstlervereinigung, auf quasi internationalem Boden aufgewachsen, deren Mitglieder sich aus ganz heterogenen Elementen zusammensetzen, keinen ausgesprochen nationalen Charakter tragen kann und auch in ihrer künstlerischen Produktion international sein muß. So ist es auch tatsächlich: Lodz ist gastfreundlich in höchstem Maße. Ebenso wie es auf industriellem Gebiet keine nationalen, konfessionellen Unterschiede kennt, so macht es auch in Kunstdingen keinen Unterschied. Jeder Künstler, jeder Dirigent, gleichviel welchen Landes, welcher Abstammung, ist bei uns herzlich willkommen. — Und so sahen wir auch während des vierjährigen selbständigen Bestehens (seit 1918) unserer Philharmonie eine stattliche Phalanx von verschiedenen Künstlern und Musikdirektoren auf dem Lodzer Konzertpodium passieren. — Die Nähe der deutschen Grenze hat natürlich zur logischen Folge, daß Lodz zum größten Teil von Künstlern deutscher Zunge besucht wird. Alle sie hier aufzuzählen, wäre ein müßiges Beginnen. Zu bemerken wäre nur, daß manche von ihnen bei uns bereits „heimisch" geworden sind, und deren Besuch zu den obligaten Verpflichtungen der Philharmonie gehört. — Von den deutschen Dirigenten ist hier Oskar Fried ganz besonders gerne gesehen. Während dieser Spielzeit dirigierten bei uns auch der Schweizer Andreae und der Wiener Tittel. Eines enthusiastischen Beifalls erfreute sich der Kölner Musikdirektor Prof. Hermann Abendroth mit einem Abend ausschließlich deutscher Musik (Weber: Oberon, Beethoven: G-Dur-Konzert mit Prof. Medtner als Solist und Brahms: A-Moll-Sinfonie), wobei der Gast (Abendroth) seiner Verwunderung Ausdruck gab, in diesem polnischen Manchester soviel Verständnis für deutsche Musik gefunden zu haben. Ch. Hecht

Aus Konzert und Oper

In dem historisch bedeutsamen Remter der Marienburg findet am 1. Juli eine Aufführung des Mysteriums „Totentanz" von Felix Woyrsch statt. Damit ist für das Werk ein Raum geschaffen, wie er stimmungsvoller nicht gedacht werden kann.

In den Dortmunder städtischen Sinfoniekonzerten kamen unter Wilhelm Siebens Leitung zum Schluß der Spielzeit als örtliche Novitäten zur Aufführung: Pfitzners „Heinzelmännchen", Hermann Bischoffs Zweite Sinfonie A-Moll, Joseph Haas' „Heitere Serenade". Ein Konzertstück für Violine und Orchester des einheimischen Komponisten Albert Weckauf erlebte, mit dem Autor als Solisten, seine sehr beifällig aufgenommene Uraufführung.

Essen. Der Kruppsche Bildungsverein unter Musikdirektor Obsner brachte die Matthäuspassion und der Altenessener Volkschor unter Musikdirektor Schulte Händels „Jephtha" zur eindrucksvollen Wiedergabe.

Die Dresdener Staatskapelle unter Fritz Busch wird im Juli eine Konzertreise nach Süddeutschland unternehmen. Außer zwei Konzerten in München sind noch Konzerte in Augsburg, Ulm und Stuttgart vorgesehen.

Aachen. Von der Stadt Aachen sind in der Spielzeit 1922/23 veranstaltet worden: 8 Städtische Konzerte, jedes mit öffentlicher Hauptprobe; 4 Sonderkonzerte, jedes mit öffentlicher Hauptprobe; 6 Kammermusikabende (mit Unterstützung der Waldthausenschen Stiftung), 13 Volkssinfoniekonzerte, 1 Sonderaufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms, 1 Volks-Kammermusikabend, ein Volkskonzert (Männergesang), 1 Reger-Gedächtnisfeier (Orchesterkonzert), 1 Konzert mit erläuterndem Vortrag (Dr. Peter Raabe) „Über das Wesen der Programmusik" und vom Orchester gegebenen Beispielen, 1 Begrüßungskonzert für die Mitglieder der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, 1 Orchesterkonzert zum Besten der Orchester-Unterstützungskasse (Wagner-Abend); ein Jugendkonzert (Orchesterkonzert, unentgeltlich für Schüler und Schülerinnen). Leiter aller Orchester- und Chorkonzerte: Dr. Peter Raabe. — Uraufgeführte Werke: Josef Eidens: Sinfonisches Stück; Richard Wetz: Dritte Sinfonie; Hermann Henrich: Die tote Erde (Chorwerk); Carl Röhrig: Ouvertüre. — Zum 1. Male kamen in Aachen zur Aufführung: Pfitzner: Von deutscher Seele; Braunfels: Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz. Bruckner: Sechste Sinfonie; Joseph Haas: Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied; Mahler: Kindertotenlieder; E. N. von Reznicek: Sinfonie D-Dur; Arnold Schönberg: Fünf Orchesterstücke; Rudi Stephan: Musik für Orchester.

Berlin. Zur Feier ihrer 400. Veranstaltung brachte die „Vortragsbühne des Westens" in der Hochschule für Musik die Aufführung von Haydns Jahreszeiten. Der Begründer, Herr Biehle, wies in einem kurzen, einleitenden Vortrag auf die Bedeutung des Tages hin. Unter der feinsinnigen Leitung und echt musikalischen Art Theodor Müngersdorfs erfuhr das Haydnsche Werk eine ausgezeichnete Wiedergabe. Die Müngersdorfsche Chorvereinigung, zusammengesetzt aus dem Pankower Oratorienverein und gemischten Chor der A. E. G.-Beamten, war ihrer Aufgabe durchaus gewachsen. Von den mitwirkenden Solisten zeichneten sich ganz besonders Lotte Leonhard und der bisher noch wenig bekannte Baß-Bariton Fred Drissen aus. Dr. W.

M.-Gladbach. Für die sorgfältige und erfolgreiche Art, mit der trotz schwersten Hemmnissen — M.-Gladbach liegt ja im besetzten Gebiete! — die Musikpflege auch im abgelaufenen Winter durchgeführt worden ist, mag bezeichnend sein, daß die Konzerte der „Cäcilia" u. a. eine — an drei Tagen gegebene — Aufführung von Schumanns Manfred mit Ludwig Wüllner boten, daß ferner in Kammermusikabenden des Städtischen Gesangvereins das Budapester Streichquartett und das Gürzenich-Quartett sowie Kammersänger Erb und Anny Siebers (Frankfurt) gehört und gefeiert wurden und daß noch ein solcher Abend mit dem Duisburger Grevesmühl-Quartett bevorsteht. Hans Gelbke leitete außer den Cäcilia-Konzerten auch die Sinfonieabende des Städtischen Orchesters, und auch in diesen sind Programme durchgeführt worden, die die Schwierigkeiten der Zeit und des besetzten Gebietes nicht erkennen ließen. U. a. wurden Beethovens Dritte, Vierte und Achte, Schuberts C-Dur-Sinfonie, Strauß' Don Juan, Korngolds Suite aus der Musik zu „Viel Lärm um nichts" gegeben, und das musikbegeisterte Publikum des M.-Gladbacher Kreises hatte Gelegenheit, Solisten, wie Prof. Wille (Dresden), Josef Peischer (Wien), Willi Jinkertz (Hannover), Lonny Epstein (Köln), Änne Betzak (Frankfurt), Fritz Peter (Krefeld), den einheimischen Heinz Eccarius, Heinrich Rehkemper (Stuttgart), Frau Dröllpfaff (Duisburg), Gerard Bunk (Dortmund) und eine junge vielversprechende Altistin aus Düsseldorf, Paulita Dane, zu hören. Generalmusikdirektor Gelbke kann mit Zufriedenheit auf die künstlerischen Ergebnisse seines Jubiläumswinters zurückblicken. S.

Konstanz. Eigene Konzerte gab es in diesem Winter wenige. Um so freudiger wurden daher die Abende des Süddeutschen Konzertbureaus München begrüßt. Erb aus München eröffnete den Reigen mit einem wundervollen Liederabend (am Flügel Musikdirektor K. Bienert). Der zweite Abend war R. Trunk gewidmet (am Flügel der Komponist), und am dritten hörten wir das Münchener Kammertrio Huber-Härtl Hindemith. Die Wiedergabe des Streichtrios von S. J. Tanejew war für die Zuhörer ein Erlebnis. Später folgte die Geigerin Quelling mit der sehr geschmackvollen Pianistin Paula Stebel, und den Schluß machte Pembaur. Pembaur hat eine äußerst fein abgestufte, brillante Technik und faszinierende Gestaltungskraft, nur finde ich seine Auffassung z. B. der Chopinschen Balladen sehr willkürlich und sicher nicht immer im Sinne des Komponisten. Außer einigen Valutakünstlern war die Geigerin Anna Hegner, eine sehr feine Künstlerin, zweimal vertreten, das erste Mal mit dem Komponisten J. Weismann, der einige sehr feine eigene Kompositionen spielte, und einer unmöglichen Sängerin, das zweite Mal mit K. Bienert. Einen sehr gelungenen Rezitationsabend veranstaltete die Engelschülerin Fräulein Martha Rebholz. Ferner wären zwei Kirchenkonzerte zu erwähnen: der Berliner Domchor, der überwältigend schön sang, und Frau B. Beck-Feuerstein aus dem Haag, eine sehr begabte und musikalische Konzertsängerin, zusammen mit Frau Professor Kristaller-Berlin (Violine) und Arno Landmann-Mannheim (Orgel). In den Sinfoniekonzerten unter der Leitung von Obermusikmeister W. Bernhagen wurde fast durchweg sehr Gutes geleistet. Besonders lobend möchte ich erwähnen, daß unser großer Sinfoniker A. Bruckner mit seiner 7. Sinfonie auf dem Programm vertreten war. — Außer den erwähnten gab es noch eine ganze Anzahl von Veranstaltungen, denen ich aber nicht beiwohnen konnte oder keine Karten erhielt. K. Bienert

Eisleben. In diesen Tagen sich hinzustellen und Musik zu machen, ist wahrhaftig eine Kunst. Hohe Kosten, dürftige Einnahmen: daraus ergeben sich Schwierigkeiten, denen kaum beizukommen ist. Der Volksausschuß hat trotzdem ein paar Solistenkonzerte zuwege gebracht. Soermus, der „rote Geiger", war da. Es gelang ihm, die Mozartsonate F-Dur und Beethovens Frühlings- und Kreuzersonate durch seine streng sachliche und eindringliche Spielweise, vorbereitet durch leichtverständliche Fingerzeige, auch einfachen Leuten erstaunlich nahe zu bringen. Daß gute Musik auch heute noch nicht, trotz alledem, tauben Ohren predigt, bewies aufs deutlichste das Leipziger Gewandhausquartett mit Haydn, Mozart, Beethoven. Auch ein Orgelkonzert gab es wieder einmal, leider erst eins in diesem Jahr, das Helmuth John zum Gedächtnis seines Lehrers zu einer Regerfeier gestaltete. Er versteht es, auch diese, für den größten Teil der Hörer komplizierteren Werke von befremdender Klangwirkung aus seiner widerspenstigen Orgel so

durchsichtig klar und verständlich und farbig herauszuholen, daß man wohl begreift, warum seine Orgelvorträge hier so überaus beliebt sind. An Sinfoniekonzerten steht leider nichts zu verzeichnen. Die gingen in diesem Jahre auch dem Volksausschuß über die Kraft. Aber da ist Helmuth John mit seinen Singvereinskonzerten. Schwierigkeiten irgendwelcher Art kennt er nicht; und tatsächlich war seine Saulaufführung eine Leistung. Den Chor hat er auf eine Höhe gebracht, wie nur in seinen besten Tagen, in Reinheit der Tongebung sowohl wie Akkuratesse der Bewegung. Dazu stets erstklassige Kräfte an Solisten (Fr. Lina Rensch-Schneider, Sopran, Frl. Ruth Arndt, Alt, Herr Ernst Meyer, Tenor, Herr Fritz Polster, Baß, Frl. Kaluzza, Cembalo, Herr stud. mus. Hans John, Orgel). Schier unmöglich wollten sich die Orchesterverhältnisse anlassen, aber Helmuth John hatte sich aus fähigen Dilettanten und ehemaligen Fachmusikern einen Stamm herangebildet, der jedesmal nur mit einigen fehlenden Instrumenten ergänzt zu werden braucht, um in Zukunft zu einem Orchesterkörper heranzuwachsen (ca. 40 Mann), der jetzt schon seinen Instrumentalpart ohne nennenswerte Schwankungen und durchaus klangschön bewältigt. Die gelassene Sicherheit der Leitung kennt keine Schwächen und keine Ueberhastung. Man spürt, die Sache liegt in guten Händen. Darum war auch der Gesamteindruck des wundervollen Händelwerkes von so packender Wirkung. Snsn.

Persönliches

In Leipzig starb unlängst der bekannte Musikdirektor Jul. Herm. Matthey im 70. Lebensjahre.

Musikdirektor Theodor Niemann, der frühere Dirigent der Stadtmusik Solothurn, ist im Alter von 69 Jahren gestorben.

Der als Orchester- und Chorleiter verdienstvolle Musikdirektor Ernst B. Mitlbacher, Berlin-Neukölln, ist im Alter von 52 Jahren gestorben.

Felix Weingartner, der am 2. Juni seinen 60. Geburtstag feierte, hat in der Literarischen Anstalt Wien-Leipzig seine „Lebenserinnerungen" herausgegeben.

Anläßlich einer erfolgreichen Konzertreise in Japan wurde der bekannte bayrische Komponist Wilm Wilm von der Musikakademie in Tokio zum Doktor h. c. und Musikprofessor ernannt.

Therese Malten, die ehemalige Primadonna der Dresdener Hofoper, beging am 30. Mai ihr goldenes Künstlerjubiläum.

Arno Landmann, der bekannte Orgelspieler, Organist an der Christuskirche zu Mannheim, wurde anläßlich seines beim Mannheimer Regerfest stattfindenden 150. Orgelkonzerts von der Ev. Kirchenregierung zum ersten badischen Kirchenmusikdirektor ernannt.

Alfred Kleinpaul, Komponist und Organist an der St. Nikolaikirche zu Hamburg, feierte im Mai sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Dem Jubilar wurden von den kirchlichen Behörden als Ehrengabe Hector Berlioz' literarische Werke überreicht.

BERUFUNGEN

Otto Klemperer, der Generalmusikdirektor der Kölner Oper, hat die Berufung an die Berliner Staatsoper nicht angenommen.

Die oberste musikalische Leitung der Großen Volksoper in Berlin ist dem Frankfurter Kapellmeister Eugen Szenkar angetragen worden. Falls Frankfurt ihn freigibt, will Szenkar diesem ehrenvollen Rufe folgen.

Fritz Jöde (Hamburg) wurde vom Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung als Professor für methodische Fächer an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin berufen.

Gustav Wohlebe, der erste Kapellmeister des Bremer Stadttheaters, wurde als Nachfolger Carl Ehrenbergs nach erfolgtem Gastdirigieren an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Prof. Waldemar v. Baußnern wurde als Nachfolger von Prof. Karl Krebs zum zweiten ständigen Sekretär der Berliner Akademie der Künste ernannt.

Friedrich Schorr von der Berliner Staatsoper und die Kammersängerin Marzella Roeseler sind an die Metropolitanoper in New-York berufen worden.

Kapellmeister James Vandsburger, der bis jetzt am Stadttheater in Erfurt wirkte, wurde ab nächster Spielzeit an die Breslauer Oper verpflichtet.

Leo Blech verläßt die Berliner Staatsoper, um Direktor des Deutschen Opernhauses zu werden. — Schillings gibt die Verwaltungsgeschäfte an einen neu zu wählenden Intendanten ab, damit er selbst als Generalmusikdirektor an erster Stelle dirigiert.

Von Wien soll der junge Clemens Krauß an die Berliner Staatsoper berufen werden, so daß die Stellung von Dr. Fritz Stiedry zweifelhaft bleibt.

Von Gesellschaften und Vereinen

Wien. Im Anschluß an das Max-Reger-Fest fand die zweite ordentliche Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt, in der der Schriftführer Dr. Adolf Spemann über die günstige Lage berichtete. Der Mitgliederstand der Gesellschaft beträgt rund 1500. Ortsgruppen bestehen in Wien, München, Stuttgart, Dresden, Elberfeld, Bochum, Leipzig, Eisenach. Die Gründung von solchen steht bevor in Berlin, Hamburg, Bremen, Köln, Heidelberg, Kiel, Meiningen, Saarbrücken, Weimar, Riga, Prag, Buitenzorg auf Java. Es wurde beschlossen, das nächste Reger-Fest im Frühling 1924 in Dresden abzuhalten und der im Oktober des Jahres von Kiel geplanten Reger-Feier die Mitwirkung der Reger-Gesellschaft zu leihen.

An das Postamt

Unterzeichneter bestellt die Zeitschrift für Musik vom 1. ______ 192__ ab zur sofortigen Lieferung.

Name:

Ort: Straße:

Postquittung

M. ____________ sind heute richtig gezahlt.

____________, den____________

Stempel

NB! Bei Ihrem Postamt abgeben oder unfrankiert in den nächsten Postbriefkasten werfen. Die Post zieht dann den Betrag bei Ihnen ein.

Ausschneiden!

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Wilh. Weismann, Leipzig-Schl. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, (Doppel-)Nummer 13/14, erscheint am Sonnabend, den 14. Juli 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 13/14 — *Leipzig, Sonnabend, den 14. Juli* — Juliheft 1923

AUS DEM INHALT: Franziska Martienßen: Zum 70. Geburtstage Adolf von Strümpells / Dr. Alfred Heuß: Das 53. Tonkünstlerfes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Kassel / Berta Witt: Bismarck und die Musik / Wilh. Weismann: Das 11. Deutsche Bachfest in Leipzig / Prof. Alexis Hollaender: Zur Reinerhaltung deutscher Nationallieder / Notenbeilage / Musikbriefe: München, New York, Erfurt (Rich. Wetz-Fest), Mannheim (Regertage), Linz, Oberschlesien, Tilsit (Bachfest) / Orchesterschule in Dresden, Bloßstellung deutschen Wesens im Ausland u. a. m.

Musikalische Gedenktage

15. Juli 1857 Karl Czerny † in Wien / **17.** 1871 Karl Tausig † in Leipzig / **18.** 1849 Hugo Riemann * in Großmehlra / **19.** 1873 Ferdinand David † in Klosters (Schweiz) / **20.** 1837 Hans Sommer * in Braunschweig / **22.** 1826 Julius Stockhausen * in Paris / **23.** 1873 **Franziskus Nagler** * in Prausitz / **25.** 1780 Theodor Weinlig * in Dresden / **26.** 1782 John Field * in Dublin / **28.** 1750 Joh. Seb. Bach † in Leipzig / **29.** 1856 Robert Schumann † in Endenich bei Bonn / **31.** 1886 Franz Liszt † in Bayreuth / **3. August** 1902 August Klughardt † in Dessau / **5.** 1811 Ambroise Thomas * in Metz / **6.** 1891 H. Charles Litolff † in Paris — 1904 Eduard Hanslick † in Baden b. Wien / **8.** 1759 Karl Heinr. Graun † in Berlin — 1820 Julius Stern * in Breslau / **9.** 1648 Joh. Mich. Bach * in Arnstadt — 1861 Wilhelm Berger * in Boston / **10.** 1750 Daniel Gottlob Türk * in Claußnitz b. Chemnitz — 1806 Michael Haydn † in Salzburg — 1865 Alexander Glasunow * in Petersburg — 1871 Oskar Fried * in Berlin — 1886 Eduard Grell † in Steglitz b. Berlin / **12.** 1612 Giovanni Gabrieli † in Venedig — 1633 Jacopo Peri † in Florenz — 1853 Jean Louis Nicodé in Jersitz b. Posen / **13.** 1755 Francesco Durante † in Neapel

Zum 70. Geburtstage Adolf von Strümpells

Nachdenkliche Betrachtungen über Wert und Wesen des echten Dilettantentums

Von Franziska Martienßen / Leipzig

Uralte Legenden erzählen uns schon von der Personalunion von Arzt und Musiker: so von jenem Thaletas (Thales) von Kreta, der der Sage nach Sparta von der Pest befreit hat, und zwar nicht allein durch seine medizinische, sondern vor allem durch seine musikalische Kunst. Ja, Homer selbst preist die Wirksamkeit der Musik in ärztlicher Hand als Heilmittel gegen die Pest. Wie wird uns Heutigen erst zu Mute, wenn wir hören, daß Apollonius die Musik bei Epilepsie, Theophrast und Galen bei Schlangenbiß, Diogenes Laertius bei Gelenkentzündung und Aurelian bei Ischias empfiehlt! So hohe Vorbilder ließen die Mediziner der nachfolgenden Jahrhunderte nicht ruhen: bis weit in die Neuzeit hinein werden ergötzliche und wundersame Musikkuren berichtet, sogar bei Schwindsucht, Hundstollwut, Gicht, Malaria. In unseren Tagen wurde dann die Wirkung der Musik auf Körper und Geist Gegenstand strengwissenschaftlicher Forschung. Und wer heute das über den Zusammenhang von Medizin und Musik vorliegende verstreute Material, — von jenen dunkeln Zeiten an bis zu den letzten Untersuchungen wie etwa denen über die biologische Bedeutung des Kunstgenusses von Müller-Freienfels in der zweiten Auflage seiner „Psychologie der Kunst", — zu einer Geschichte der medizinischen Musik oder musikalischen Medizin vereinigen wollte, würde Bände damit füllen können. Der Versuch dazu liegt schon in dem dickleibigen „System einer medizinischen Musik" von P. J. Schneider aus dem Jahre 1835 vor — zur erbaulichen Lektüre empfohlen!

An dieses alles fühlt man sich erinnert, wenn man beispielsweise daran denkt, daß s. Z. Max Reger zum medizinischen Ehrendoktor ernannt

worden war. Eine solche Ehrung für einen großen Musiker läßt sich auf oben skizzierter Grundlage scharf und logisch begründen. Heute aber, wo der umgekehrte Fall vorliegt: daß eines Großen der medizinischen Wissenschaft in diesen Musikblättern an seinem Ehrentage gedacht werden soll, — müssen diese unwillkürlichen Gedankenassoziationen hinter anderen zurücktreten, die sich uns aufdrängen.

Zwar ist natürlich jene Tatsache von Interesse, die aus diesem engen Zusammenhange von Musik und Medizin deutlich hervorgeht: daß eben die Mediziner von altersher sich gern und viel mit Musik beschäftigt haben. Das ist oft mit Erstaunen bemerkt und festgestellt worden. Und unser Jubilar hat in dieser Beziehung eine stattliche Ahnenreihe, die von dem obenerwähnten Thaletas über viele bekannte Namen führt, im 17. Jahrhundert in J. W. Franck, dem Meister des geistlichen Liedes, der zugleich Arzt und Opernkapellmeister war, einen Höhepunkt hatte, wie im 19. Jahrhundert in Billroth, dem berühmten Chirurgen, dessen Buch „Wer ist musikalisch?" ebenso bekannt ist wie seine enge künstlerische Verbindung mit Brahms. Diese zweite Art der innigen Beziehung zwischen Arzt- und Musikertum, die mit Musiktherapie nichts mehr zu tun hat, dokumentierte sich auch beispielsweise in der Gründung der Ärzteorchester in Berlin und Wien, in welch letzterem Strümpell während seiner Wiener Zeit auch gern mitspielte, — und feierte einen Triumph schöner Eigenart im vorigen Jahre bei Gelegenheit des Naturforscherkongresses in Leipzig: den Teilnehmern der Versammlungen wurden als Überraschung musikalische Darbietungen eines Streichquartetts geboten, das sich aus vier der ersten Fachautoritäten zusammensetzte — aus Strümpell und His, den berühmten inneren Klinikern, Czerny, dem Kinderkliniker und Unna, dem Dermatologen. Es war gewiß niemand unter den Zuhörern, auf den diese Huldigung der medizinischen Wissenschaft vor der musikalischen Kunst nicht einen starken Eindruck gemacht hätte. — Billroth unterlegt einmal dem Empfinden des Musikers — nicht nur des Schaffenden, sondern gerade auch des Genießenden — die Worte Schillers:

> „Netz' ihm die Augen mit himmlischem Taue,
> Daß er den Styx, den verhaßten, nicht schaue,
> Einer der Unsern sich dünke zu sein."

Vielleicht wird Mancher sich versucht fühlen, dabei daran zu denken, wie stark gerade der Arzt in seinem Berufe täglich an den verhaßten Styx gemahnt wird, — und wie aus dem Bedürfnis einer solchen Auslösung, wie sie hinter diesen Zeilen steht, die auffallend lebhafte Hinneigung der Vertreter gerade dieses Berufes zur Musik sich zu einem Teil erklären lassen mag.

Trotzdem aber liegt in alle dem nicht der Kern dessen, was es heute zu sagen gilt. Denn das ist mehr. Eine Gestalt wie diejenige Geheimrat v. Strümpells verkörpert im musikalischen Leben überhaupt einen wesentlichen, in seiner Wichtigkeit kaum hoch genug einzuschätzenden Faktor. Es gilt vor dem weithin bekannten Bild des allverehrten Mannes auf Wert und Wesen des echten musikalischen Dilettantentums wieder einmal näher einzugehen.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, welche bedeutende Rolle der musikverständige Laie in der Musikgeschichte spielt. Das wird immer klarer, je mehr die moderne Art der historischen Forschung mit ständig wachsender Einsicht und psychologischer Sorgfalt sich in die Bedingungen der Umwelt vertieft, aus der sich die großen schaffenden Genien herausheben. Denn der Schaffende ist nicht, wie es die alte Form biographischer Darstellung oft anzunehmen schien, fertig aus dem Haupte des Zeus entsprungen. Es ist für uns heute ein Gemeinplatz zu sagen, daß die Welt vor ihm und um ihn in stärkstem Maße ihn bestimmt hat. Zu dieser Welt gehören aber nicht nur die gleich ihm Schaffenden, sondern auch die Aufnehmenden. Es hängt viel, unendlich viel von dem Charakter jenes engeren Kreises von Musikfreunden ab, der inmitten des realen, des „großen" Publikums das eigentlich ideale Publikum für den Schaffenden in allen Phasen seines Lebens darstellt.

Frühere Zeiten sind sich selbst dieses engen Zusammenhanges zwischen Schaffendem und Aufnehmendem weit stärker und nachhaltiger bewußt gewesen. Erst einer extrem individualistischen Anschauungsform in Kunst und Leben ging das Gefühl für die Innigkeit dieses Verhältnisses verloren. Wie das geschah, ist in seiner allmählichen Entwicklung sehr deutlich zu übersehen. Die Beeinflussung der Schaffenden einfach dadurch, daß die alten Meister ihre Werke „auf Bestellung" von Musikliebhabern komponierten, sei als äußere Seite gar nicht so sehr betont, als vielmehr die innere Wertschätzung, die die Künstler dem gebildeten Laientum verband. Das Wort „Dilettant" war ein Ehrentitel. Marcello und andere Meister legten ihn sich selbst mit Stolz auf ihren Kompositionen bei. Boccherini widmete seine ersten Streichquartette „ai veri dilettanti e cognoscitori di musica." Sie alle kannten genau die Kraft, die von einem Kreise wirklicher Musikfreunde auf die Entwicklung ihrer Kunst auszustrahlen vermochte. Hatte doch Italien seine gewaltige musikalische Blütezeit jener bedeutsamen Umwandlung der künstlerischen Grundideen zu verdanken, die um 1600 von hochgebildeten Dilettanten ausgehend, die Vereinfachung des musikalischen Stils und damit die Grundlage für den kommenden neuen Aufstieg brachte. Bis zu Beethoven hin ist das starke Zusammengehen von Künstlern und veri dilettanti einheitlich klar zu verfolgen. Und als

dann die allmähliche Emanzipation des Berufskünstlertums der sichtbaren aktiven Rolle der Dilettanten in der musikalischen Entwicklung ein Ende machte, standen noch Generationen im Zeichen einer ernsten und eifrigen privaten Musikpflege, und die Hausmusik war und blieb noch für lange „eine Hauptquelle nationaler Musikkraft", wie Kretzschmar sie nennt.

Jetzt sieht es mit dem allen anders aus. Die Lust am Zusammenspiel, diese eigentliche Mutter der Hausmusik, scheint in weitesten Kreisen ausgestorben zu sein. Geht man an Sommerabenden durch die Straßen und versucht aus der grassierenden Mode des Musizierens bei offenem Fenster Beobachtungskapital zu schlagen, so hört man fast nur einsames, dabei aber nicht immer gutes Klavierspiel, seltener eine singende Stimme dazu, fast nie eine Geige, niemals ein Blasinstrument oder gar ein Ensemble. Es ist, als hätten die Konzertsäle im Winter alle gemeinsame Musikpflege, alles ernstere Musikinteresse für das ganze Jahr aufgesogen.

Einst und jetzt! In jenen früheren Zeiten eines blühenden musikalischen Laientums widmete sich jeder, der sich überhaupt mit Musik beschäftigte, eingehenden und vielseitigen Studien, ganz gleich ob zum Zwecke des Broterwerbs oder aus bloßer Herzensneigung. Zwischen der Ausbildung des Berufsmusikers und des Musikenthusiasten wurde nicht entfernt ein so scharfer Unterschied wie heute gemacht. Die Beschäftigung mit theoretischen und kompositorischen Dingen war bis zum Ende des Generalbaßspiels ja ohnehin unerläßlich. Der Musizierende mußte in Kontrapunkt und Komposition geschult sein, mußte musikalische Phantasie, Formensinn, Stilgefühl und entwickelten Geschmack besitzen. Erst mit dem Verschwinden des Generalbasses und mit dem damit verbundenen Zunehnehmen des musikalisch so bequemen Klavierspiels begann dieser sich noch lange erhaltenden guten Tradition langsam jene oberflächliche musikalische Scheinkultur sich gegenüberzustellen, die zu der heutigen geistlosen Klavierdressur mit ihrer technischen Gewandheit und künstlerischen Leere geführt hat. Verkümmern doch am Klavier zu leicht nicht nur die elementaren musikalischen Fähigkeiten der Intervall- und Tonhöhebestimmung, des inneren Hörens, sondern vor allem auch jene ursprünglichsten Erlebniskräfte der jungen musiksuchenden Seele: der Sinn für die Schönheit des Tones an sich, das Empfinden für Modulationsfähigkeit, Beseelung, Ausdruckskraft des urgegebenen Klanges. Der einzelne Klang als Grundelement ist in der Musik durchaus nicht dasselbe wie z. B. in der Baukunst der als Element gegebene einzelne Stein. Der musikalische Ton selbst ist eben schon ästhetisches Objekt. Niemals wird sich beispielsweise ein Kind an einem Ziegelstein begeistern, — wie sehr aber können wir das Entzücken verstehen, das der kleine vierjährige Adolf Strümpell empfand, als er sich Seidenfädchen über ein Brettchen spannte und, nach dem Bericht seiner Mutter, auf dieser „Geige" stundenlang einen zarten Ton hervorzubringen versuchte.

Wenn Nietzsche immer wieder warnt vor dem „Unsinnlichwerden" von Auge und Ohr in der Kunst, vor diesem „sicher zur Barbarei führenden" Wege, so fühlen wir bei unseren Betrachtungen sehr deutlich, wie herrlich weit wir es hierin heute schon gebracht haben. Die Freude am Zusammenspiel muß verkümmern, wo die Freude am Klang verkümmert ist. Die Freude am Zusammenspiel aber ist wiederum die Weckerin jener reinen Freude am Werk, — jenes tiefen Interesses an der Komposition, das durch solistische Ambitionen so schnell getrübt wird.

Leuchtet nun sowohl beim Hineinschauen in die musikgeschichtliche Entwicklung als auch beim erschreckenden Erkennen der augenblicklichen musikalischen Leere in unseren vornehmen und bürgerlichen Privathäusern d e r W e r t jenes heute selten gewordenen ernsten und feinsinnigen Laientums hell auf, so können diese letzten zur Betrachtung über W e s e n u n d A r t überleitenden Gedanken nicht besser ins Licht gehoben werden als durch ein einfaches getreues Bild des Entwicklungsganges eines solchen „echten Dilettanten", wie er in der Gestalt Adolf von Strümpells vor uns steht. Wir können es als einen besonderen Glückszufall für unseren Gegenstand bezeichnen, daß durch genaue Aufzeichnungen von seiten der Mutter die ganze Entwicklung von Jugend auf — mit dem entscheidenden Einfluß der Umgebung auf die persönliche musikalische Grundrichtung — in klarem Umriß dargeboten werden kann.

Von jenen ersten kindlichen Klangversuchen mit Seidenfäden war es nicht weit zu der ersehnten „richtigen" Geige, die der Knabe mit $5\frac{1}{2}$ Jahren bekam. Daß der Unterricht so früh einsetzte, ist nicht einmal so wichtig als die Tatsache, daß das Kind schon im Alter von 6 Jahren an den regelmäßig Sonnabends stattfindenden M u s i k a b e n d e n i m H a u s e teilnehmen durfte, anfangs natürlich nur zuhörend, sehr bald aber auch musizierend. Im Alter von zehn Jahren vernehmen wir schon von seiner Mitwirkung sowohl bei den Trios dieser kleinen „Hauskonzerte" als auch solistisch in einem Wohltätigkeitskonzert. Als er elf Jahre alt war, improvisierte er auf seiner Geige seinen Schwestern zum Tanz nach angegebener Taktart soviel Walzer, Polkas usw. wie sie nur wünschten — „der Faden riß nie ab". Natürlich wurde in Dorpat, wo Strümpell seine Jugend verlebte, — sein Vater war von 1843—1871 Professor der Philosophie und Pädagogik an der dortigen Universität — jedes Konzert besucht, und auch auf Reisen

jede Gelegenheit zum Musikhören lebhaft begrüßt. Wenn demnach die musikalischen Eindrücke des Elternhauses mit frühzeitigem musikalischem Unterricht Hand in Hand gingen, so handelt es sich vor allem um die Frage nach der Art dieser Eindrücke und dieser Unterweisung. Über die ersteren ist zu sagen, daß an den Sonnabendabenden die beiden älteren Schwestern gemeinsam mit dem Geigenlehrer des Knaben, einem Cellisten und etwa hinzukommenden Freunden Gesangsmusik, besonders Duettgesang, Violinsonaten, Trios und vierhändige Klaviermusik pflegten: also ein anspruchsloses Musizieren mit gemeinsamer reiner Freude am Werk bei Ausführenden und Zuhörenden, ohne jede Eitelkeit nach außen hin. Von dem ersten Geigenunterricht aber ist besonders hervorzuheben, daß die feinsinnige Mutter vor allem an dem Violinlehrer Papendik seinen großen warmen Musikenthusiasmus schätzte und ausdrücklich betonte.

Diese beiden Faktoren aber sind es eben, die die Wurzeln des echten Dilettantentums bilden. Und erst seitdem der Dilettant von heute seinen natürlichen Boden verlassen hat und in einseitig spezialistischer Ausbildung mit dem Solisten in Konkurrenz zu treten versucht, ohne natürlich bei den heutigen enorm gesteigerten Ansprüchen an die solistische Technik dem gewachsen zu sein, hat der Name „Dilettant" einen so verächtlichen Beigeschmack von etwas Halbem, Oberflächlichem, Kunstfernem bekommen. Der musikalischen Pädagogik kann die Aufgabe, im Dilettantenunterricht formfühlende Musiker heranzuziehen anstatt bloß technisch gewandte Instrumentalisten zu züchten, gar nicht oft, gar nicht eindringlich genug vor Augen gehalten werden. Die künstlerische Erziehung hier wie auf allen Gebieten hat ihren Mittelpunkt in der Bildung der inneren Anschauungskraft, nicht in der Stoffübermittlung — oder wie Spranger sagt: „Erziehung ist der von einer gebenden Liebe zu der Seele des Anderen getragene Wille, ihre totale Wertempfänglichkeit und Wertgestaltungsfähigkeit von innen heraus zu entfalten."

Daß Strümpell viel frei phantasierte, schon mit 11 Jahren Theorieunterricht bekam, mit 15 Jahren bereits eine ganze Anzahl Lieder für seine singenden Schwestern komponiert hatte, vervollständigt das schöne Jugendbild einer sinnvollen musikalischen Entwicklung. Und daß er später in Stuttgart seine Kontrapunkt- und Kompositionsstudien eifrig neben dem Violinspiel fortsetzte, in Prag dann bei Ambros Musikgeschichte hörte, baute weiter auf dem im Elternhause eingeschlagenen Wege. Wir finden dann, nach der an Anregungen reichen Leipziger Zeit, in Erlangen das Haus des jungen Medizinprofessors als einen Brennpunkt des musikalischen Lebens der kleinen Universitätsstadt. Regelmäßige Quartettabende, — die Strümpell auch in allem Wechsel seines Lebens bis in die letzten Jahre hier in Leipzig genau so beibehielt wie seine tägliche Übestunde —, wechselten in Erlangen mit musikalischer Geselligkeit und größeren Musikfesten im eigenen Hause. Das konzentrische Leben in einer kleinen Stadt ist ohnehin der intensiven häuslichen Musikpflege günstig, im Gegensatz zu dem mit der Konzertflut und ihrer Virtuosenherrschaft oft geradezu zersetzend wirkenden Einflusse der Großstadt. (Ist doch überhaupt einer der äußeren Gründe für das häufige Zusammenfallen von Arzt- und Musikertum zweifellos in der sonst schwer erträglichen geistigen Vereinsamung des gebildeten Arztes in kleinen und kleinsten Städten zu suchen.)

Erlangen bot als besonderen Vorzug noch die Nähe von Bayreuth — herzliche Beziehungen dorthin und zu vielen bekannten Künstlern knüpften das Band zur Musik auch persönlich enger. „Mir ist immer, als ob ich unmittelbar zu ihnen gehöre," sagt Strümpell gern, wenn er eben mit Musikern zusammen war. Ja, er gehört zu ihnen! Sein Name wird vielleicht kaum in einer allgemeinen Musikgeschichte angeführt werden, trotz der in den 70er Jahren von Reinecke ausgewählten und bei Breitkopf und Härtel erschienenen Lieder, und trotz seiner feinen knappen Schrift „Anregungen zu einer Umgestaltung des Leipziger Konzertwesens", die neben der Einrichtung einer musikalischen Zentralbibliothek und einer Hochschule für Musik die Demokratisierung des Gewandhauses zu einem allgemeinen Konzerthause mit allabendlichen Darbietungen großen Stils vorschlägt, um durch regelmäßige Wiederholungen, im Sinne des Opernbetriebes, eine Erhöhung des Konzertwesens gegenüber der Oper anzubahnen. Stärker aber als diese öffentlichen Dokumente seines Musikinteresses lebt in unserem Bewußtsein die Persönlichkeit Strümpells als Musikfreund und der Einfluß seines Beispiels auf die Vielen, die mit seinem Hause in Berührung kommen, — und wird fortlebend den Glauben an ein neuerwachendes inneres Verhältnis unserer gebildeten Volkskreise zur Musik stärken. Gerade in dieser Zeit, die uns Deutsche angesichts der äußeren Geschehnisse so ganz auf das Innere zurückweist, wäre ja von einem solchen Aufblühen unendlich viel zu erwarten. Denn das feine Gefühl für das Sinnganze einer Kunstentwicklung wird dem geistig hochstehenden Laien häufig eher zu eigen bleiben als dem Berufsmusiker, dessen Blick leicht die rechte Ferneinstellung verliert. Man denke da nur an die zu allen Zeiten typisch gewesene Verbitterung alternder Künstler gegenüber der gärenden Jugend, und im Gegensatz dazu an jenes wirklich suchende Mitgehen mit dem bedeutenden Neuen, das von jeher das beste Zeichen des echten

Dilettanten war: wie es Billroths Verhältnis zu Brahms, Strümpells frühe Neigung zu Regers Kammermusik zeigt, in die er sich mit Ernst eingearbeitet hat. — Für die vorläufig problematische Zukunft der deutschen Musik kann möglicherweise im echten Dilettantentum eine Aufgabe schlummern gleich der um 1600 in Italien: die Aufgabe einer Vereinfachung und Erneuerung, gemäß dem Goethegedanken, daß alle Kunst von Zeit zu Zeit zu ihren Ursprüngen zurückgeführt werden müsse.

Wir danken dem Jubilar Adolf von Strümpell an seinem Ehrentage, daß er uns das Bild eines echten Musikfreundes blank vor Augen stellt, damit den alten Ehrenschild des Namens „Dilettant" vom Rost befreiend.

Das 53. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Kassel vom 8. bis 13. Juni

Von Dr. Alfred Heuß

Am letztjährigen Tonkünstlerfest zu Düsseldorf war es zu einer ausgesprochenen Niederlage der modernsten Musik gekommen, die, offen oder verblümt, allenthalben eingestanden werden mußte. Die Frage konnte auch einzig heißen: Wird weiter in diesem Sinn „musiziert" oder gibt es eine Besinnung? Wir suchten damals in offenster Sprache darzulegen, daß es antideutsche Bestrebungen gewesen seien, die die deutsche Musik an den Rand des Verderbens gebracht, Bestrebungen aber, die in dem unbedingten Fortschrittsprogramm des Allgemeinen Deutschen Musikvereins einen fruchtbarsten Boden finden mußten und gefunden haben und schlossen mit den Worten: „Wird das Düsseldorfer Musikfest, das mit seinem künstlerisch außerordentlich geringen Erfolg die Gebrechen des Musikvereins schonungslos bloßlegte, den schon lange ersehnten Wendepunkt endlich einmal bringen? Oder wird man der deutschen Musik auch weiterhin das Grab schaufeln?"

Wir glauben uns nun nicht zu täuschen, wenn wir als Hauptresultat des Kasseler Musikfestes ansehen: Die modernste Musik ist bereits bei ihrer Liquidation angelangt. Obwohl dieses Resultat von niemand vorausgesehen werden konnte, kommt es für den, der mitten im modernen Musikleben steht und zu beobachten vermag, nicht so ganz unerwartet. Er konnte bemerken, daß die Hauptwelle der modernsten Bewegung auf ihrem mutmaßlichen Höhepunkt angelangt sei und daß es über kürzer oder länger darauf ankommen werde, ob wir irgendwie wieder auf festes Land gelangen. In der Art, wie diese modernste Musik beschaffen ist und wie sie sich so einheitlich in Düsseldorf präsentiert hat, ist sie für den „praktischen Gebrauch" einfach unmöglich. Kassel zeigte nun, daß gerade auch Werke modernster Fassung das Spezifische dieser Musik etwas in den Hintergrund stellten, statt dessen aber mit einem oder dem andern Faktor arbeiteten, die zu den Imponderabilien „normaler" Musik gehören. Freilich, wir sind noch weit, sehr weit davon entfernt, zu einem ausgeprägt modernen Werk sprechen zu können: Ich erkenne in dir den besseren Teil meines Selbst. Da es nun aber wirklich den Anschein hat, daß die modernste Musik ihre übelste und unfruchtbarste Zeit hinter sich hat und sich immerhin einige Anzeichen eines Wiederaufbaus melden, so wird es nötig sein, eine kurze Darstellung zu geben, wodurch in rein tonkünstlerischer Hinsicht die Tonkunst zugrunde ging und warum spätere Historiker vielleicht einmal von einer „musiklosen" Periode sprechen werden. Das zeigt uns dann auch, woran es fehlt, wie wir auch erst von hier aus das Positive des Kasseler Musikfestes verstehen werden.

Die Geschichte der Tonkunst ist schließlich nichts weiter als die der Melodie und ihrer — Bearbeitung. Es hat lange Zeiten gegeben, die völlig in der einstimmigen Melodie aufgingen, von nichts anderem wußten und deshalb selig waren. Weil eben das melodische Prinzip in seiner Art so umfassend ist, daß es auch rein als solches zu erfüllen vermag. Dann kam in der abendländischen Musik die Zeit, in der man die Melodie mehrstimmig und zwar kontrapunktisch zu bearbeiten unternahm, wobei das herrisch-männliche kontrapunktische Prinzip sich allmählich zum Herrscher der Melodie aufwarf. Immerhin, ohne eine klar formulierte Melodie war diese ganze Periode der kontrapunktisch mehrstimmigen Musik undenkbar. Nur unter dieser Voraussetzung war es auch möglich, daß auf dem Boden der Kontrapunktik ein ganz neues Prinzip, das der Harmonik, entstehen konnte, das zunächst seine Bestimmung in nichts anderem erblickte, als der Melodie in weiblicher Anpassungsfähigkeit zu dienen, um sie zugleich unsagbar zu verschönen. Insofern ist auch die Harmonie das eigentliche Gegenstück zum Kontrapunkt. Die Melodie hatte nun zwei Möglichkeiten, bearbeitet zu werden, eine dritte ergab sich aus der Verbindung dieser beiden Prinzipien. Der diese Synthese bei intensivster Pflege der melodischen Linie vollzog, war Bach, der heute im Brennpunkt der kompositorischen Praxis steht, im Gegensatz zu der ihm folgenden Entwicklung, mit ihrer immer stärkeren Hinneigung zum zunächst melodisch-harmonischen, dann zum harmonisch-melodischen Prinzip. Die einst der Melodik dienende Harmonie wurde nämlich selbstherrlich, machte, immer mehr entartend, ein modern weibisches Emanzipationsbestreben geltend, dadurch nicht nur sich selbst schadend und sich nivellierend, sondern auch die Melodie zersetzend. Zudem lockerte sie ihren eigenen Grund und Boden, wurde aufgewühltes Terrain, bei aller differenzierten Mannigfaltigkeit unfruchtbar, vor allem aber in ihren eigensten Funktionen unsicher und immer mehr der Willkür preisgegeben. Ihr Sieg über die Melodie war teuer erkauft. Denn indem sie diese zur Verkümmerung zwang, bis zu lediglich embryonalen Floskeln herabwürdigte, verlor sie selbst an aller Kraft, Würde und Schönheit, und zugleich mußte sie es dulden, daß diese Floskeln sich von ihr ganz lossagten, ein

Eigenleben zu führen versuchten, darin bestehend, daß sie alle harmonische Immanenz verleugneten, um desto ungehinderter ihr niedriges Infusoriendasein führen zu können. Als, auf Grund der melodischen Polyphonie Bachs, der Name „linearer Kontrapunkt" gefunden war, da gab es ein großes Hurrageschrei dieser niedrigen Lebewesen, sie erklärten in ihrer „Selbständigkeit" ohne weiteres Sebastian Bach für ihren Stammvater und gebärdeten sich nunmehr um so sicherer, selbstherrlicher und zukunftsicherer. Der eigentliche Begründer dieser Infusorienmusik, Arnold Schönberg, hatte, wie schon seine Verfasserschaft einer Harmonielehre nahelegt, ihre Abkunft vom harmonischen Prinzip noch klar gezeigt, nur war mit diesem in seiner jetzigen Beschaffenheit überhaupt kein Staat mehr zu machen, weder im eigentlichen Sinn noch aber auch zu Propagandazwecken. Die Harmonie war ein altes, verdorrtes Hutzelweibchen geworden, über dessen einstige Urnatur, die Tonalität, man atonal grinste und seine Witze riß. Und da wirkte nun das Wort vom „linearen Kontrapunkt" geradezu wie eine Erlösung. Auf neue Fasson und mit neuer Begründung fand man gerechtfertigt, was man schon eine Weile mit expressionalem Ernst getrieben.

Bei der Spekulation auf die unerschütterlichen Dollarpapiere Bachs hatte man indessen, sei es wissentlich oder nicht, zweierlei vergessen: 1. daß Bachs „linearer Kontrapunkt" eine fast beispiellos kräftige Melodik zur selbstverständlichen Grundlage hatte, und 2. daß die selbständige Führung dieser „linearen" Melodiestimmen zugleich auf Grund eines ursicheren harmonischen Empfindens erfolgt war, von welcher Synthese bereits gesprochen wurde. All das fehlte und auch noch ein weiteres, der rhythmische Nerv. Bei dem Kampf der Harmonie um die Vorherrschaft war auch das rhythmische Element an den Boden gezerrt und geschleift worden. Begreiflich, denn was sollte die muskellose Harmonik, die als Herrscherin nur entnerven konnte, mit dem Rhythmus wirklich anfangen!

Der kurze Überblick hat gezeigt, wodurch die Musik zugrunde gerichtet wurde. Denn darüber kann gar kein Zweifel bestehen, daß eine Kunst, die ihr Urelement — in der Tonkunst die Melodik — verkümmern läßt und so gut wie gänzlich ausschaltet, aufhört, Kunst zu sein. Waren wir davon ausgegangen, daß die Geschichte der Musik die der Melodie und ihrer Bearbeitung sei, und fanden wir diesen Erfahrungssatz in allen Zeiten bestätigt, so zeigte sich als letztes Resultat, daß man ein künstlerisches Nichts bearbeitete, d. h. jene niedrigen Lebewesen, die man höchstens als melodische Keimzellen ansehen kann. Melodie, Harmonie, Rhythmik, alles war kaput gemacht worden, und was man reichte, war ein atonaler und melodieloser, somit sich selbst widersprechender Kontrapunkt, widersprechend eben deshalb, weil zu einem wirklichen Kontra notwendigst auch ein gewichtiges Pro gehört.

Das führt uns auch zum Fest zurück. Das interessanteste, spezifisch moderne Werk war unstreitig die zweite Sinfonie op. 12 des 23jährigen Ernst Křenek (spr. Krschenek), der seit einiger Zeit die Konzertsäle mit ganz heillosen Klavierstücken unsicher gemacht hat. Auch seine Sinfonie ist nichts weniger als verlockend und muß auf jemand, der noch wenig modernste Musik gehört hat, abstoßend und öde wirken. Wer aber die Hölle modernster Musik schon öfters durchwandert ist, findet außer dem letzten Schluß, wo es wirklich so scheußlich — und zwar unnötig — zugeht, als würden lebenden Wesen die Knochen zerbrochen, ein Werk, das atonalen Exzessen ziemlich ausweicht, vor allem aber ein musikalisches Prinzip wieder in seine Rechte setzt, das man gerade in sinfonischen Werken schwer genug vermißte, nämlich einen ganz ungebrochenen, stark pulsierenden und zwar sogar spezifisch sinfonischen Rhythmus. Man fühlt ihn durch ganze Sätze hindurch in unaufhörlichem, dabei keineswegs etwa aufdringlichem Pendelschlag, der Rhythmus ist es auch weiterhin, der größere und kleinere Perioden innerlich zusammenhält, wozu dann noch ein meist ziemlich selbstverständlich sich äußerndes kontrapunktisches Können kommt, das auf plastischem Sehen beruht und mit der Kaleidoskopkontrapunktik der neueren Musik nichts zu tun hat. Wenn hier vieles sich nicht in klangliches Leben umsetzt, sondern mehr abstrakt bleibt, so liegt das an der völlig reizlosen, herben und vielfach geradezu kalten Melodik, der es an warmem Blute völlig gebricht. Man möchte meinen, daß Křenek an Bachs „Kunst der Fuge" anschließen wolle, jenes ganz besondere Werk Bachs, das gerade bei manchen modernen Komponisten wegen seines völligen Verzichts auf sinnliche Wirkungen eine besondere Rolle spielt. Dem sei, wie ihm wolle, mit einer Melodik, wie sie hier der junge Komponist bietet, läßt sich einfach nicht durchgreifen, und es kommt bei Křenek, der ohnedies mit seinem einstigen Lehrer Schreker nicht das mindeste gemein hat, darauf an, ob er überhaupt warmes melodisches Blut in sich hat und diese Ader zu entdecken vermag. Keineswegs steht man etwa nur embryonalen Ansätzen gegenüber, auch keinen verzerrten melodischen Gebilden, sondern ziemlich einfachen Tonreihen, denen aber das eigentlich Melodische abgeht. So bleibt uns denn der junge Mann, dessen Werk ein starkes Für und Wider erweckte, das Beste allerdings noch schuldig. Daß in dieser ganz ungebrochenen Natur aber wirkliche Positiva stecken, unterliegt keinem Zweifel.

Gegenüber diesem Komponisten trat Hindemith, der allerdings nur mit zwei von ihm selbst trefflich gespielten kleineren Kammersonaten (op. 25 II und IV) vertreten war, stark zurück, wenigstens für die ihn aus weit bezeichnenderen Werken kennen. Auch Hindemith ist Rhythmiker, und daß überhaupt der Rhythmus wieder eine Rolle in der heutigen Musik zu spielen beginnt, gehört mit zu ihren erfreulichsten Erscheinungen. Weit gelenkiger als der etwas schwerfällige Křenek, steht er diesem an geistiger Durchbildung und an vertiefendem Ernst weit nach, wie man sich bei Hindemith, seine ausgeprägt frivolen Werke ausgenommen, bald auskennt. Ein innerer und noch weniger ein inniger Melodiker ist er ebenfalls nicht, sein Feuer ist schließlich kalt, was bei dem Autor der Foxtrot-Kammersinfonie nicht verwundern kann.

Das Kasseler Fest dürfte seit langem das erste sein, an dem nicht eine einzige Niete zum Vorschein kam, unbedingt ein Verdienst des Musikausschusses, der nach der Düsseldorfer Niederlage auch allen Grund hatte, wählerischer vorzugehen. Er ging aber überhaupt nach anderen Prinzipien vor, indem er nicht die ausgesprochene Modernität der Werke zur Richtschnur nahm, sondern die innere Qualität, mithin vom ersten Paragraphen der Vereinssatzungen mit seiner ominösen

Fortschrittsforderung Abstand nahm. Das ist auch der einzige Weg, um Nietenfeste zu verhüten, worüber auch einmal ausführlicher zu sprechen ist. Von den anderen Komponisten gehörte denn auch keiner der unbedingten Fortschrittspartei an, wohl aber traf man Komponisten, die zu Neuem auf ganz andere Weise zu gelangen suchten, als daß sie das Tonsystem in dieser oder jener Art umzubilden sich anmaßten. Und wie unendlich viel kann versucht werden, ohne daß man eine einzige „neue" Tonkombination dazu braucht. Immer wieder kann nur gesagt werden, daß nicht die Mittel Neues schaffen, sondern daß diese zu neuen Zwecken verwendet werden müssen. Da gab es nun auch eine tatsächliche Überraschung, wie wir eine solche schon lange nicht mehr an Tonkünstlerfesten erlebt haben: die phantastischen Miniaturen „Gesichte" für kleines Orchester von Bernhard Sekles, dem bekannten Frankfurter Komponisten. Das sind etwa zwanzig kurze, oft kaum eine halbe Minute dauernde Stücke, von einer Prägnanz und Verschiedenheit im Ausdruck, einer Präzision und delikatesten Sauberkeit im Orchester, daß man sich in seiner Art überhaupt nichts entzückend Phantasievolleres vorstellen kann. Das Neue, wenn's nun schon einmal darauf ankommen soll? Daß derartiges, von Klavierkomponisten seit Jahrhunderten immer wieder Geübtes, vom Orchester mit seinen zwar vielgestaltigen, aber schwer zu handhabenden Mitteln zur Darstellung gebracht werden kann. Da muß man gerade auf diesem Gebiete schon ein außerordentlicher Meister sein, und das ist Sekles. Und welch exakte Phantasie spricht aus diesen kurzen Stücken, die man als nichts weiter einschätzen soll als was sie sein wollen. Kurzweg, meisterhaft! Käm's darauf an, ein paar zeitgenössische Werke zu nennen, in denen sich die deutsche Musik dem Ausland präsentieren solle, so nennte ich mit an erster Stelle diese blitzsauberen Stücke. Auch nicht eine Note scheint da zuviel noch zu wenig, und wieder einmal von feinster Orchesterkunst reden zu können, tut geradezu wohl.

Ein weiteres, reifes Orchesterwerk sei in diesem Zusammenhang deshalb genannt, weil es ebenfalls mit starker Phantasie geschrieben ist, die Hamlet-Suite von Heinz Thiessen, der in diesen stark zwingenden drei Orchesterstücken das weitaus Beste gegeben hat, was ich von ihm kenne. Ich glaube, daß derartige Stücke heute auch deshalb so erfreulich berühren, weil die moderne Musik so überaus wenig Phantasieerregendes aufweist, die Phantasie deshalb viel zu kurz kommt. Hat sich doch auch die gegenwärtige Musikästhetik derart im Reinmusikalischen festgelegt, daß sie nächstens den als unmusikalisch ächtet, der von der Musik auch Phantasie verlangt. Thiessen konzipiert scharf auf Grund einiger wirklicher Einfälle, dient seinem Vorwurf und erreicht eine starke, allgemein anerkannte Wirkung.

Neues in ihrer Art versuchten die Komponisten Max Butting und Heinrich Kaminski, der erste in einer Sinfonie op. 21 für Streichorchester und elf Solobläser, der zweite in einem Concerto grosso für Doppelorchester und Klavier. In beiden Fällen kam es zu keinen vollauf befriedigenden Resultaten, was zunächst an dem Apparat resp. seiner Ausnützung liegt. Die Zusammenstellung von Streichorchester und Solobläsern erweist sich insofern als problematisch, als zu viel oder zu wenig gegeben wird. Eine Kammersinfonie (für kleines Orchester also) kann durchaus befriedigend sinfonisch klingen, bei der Zusammensetzung von vollem Streichorchester und Solobläsern ergibt sich aber ein Mißverhältnis: Man erwartet wenigstens gelegentlich vollsten „Zusammenklang", eine volle Entwicklung dynamischer Kräfte, die aber unmöglich ist, andererseits kann aber die Intensität der Bläser im kammermusikalisch-sinfonischen Sinn nicht in der Art ausgenützt werden, wie es bei einer mehr kammermusikalischen Besetzung auch der Streichinstrumente der Fall wäre. Die Wirkung ist die eines mezzo, was auf die Dauer zu einseitig ist. Es mag ja manches an der Aufführung gelegen haben, die zu den am wenigsten glücklichen des ganzen Festes gehört hat und dem Komponisten ein gewisses Recht gibt, mit ihr unzufrieden zu sein. Durch seine ehrliche, fleißige Arbeit, der es an Kennzeichen eines sogar starken Talents durchaus nicht fehlt, wie auch durch sein gesundes tonales Empfinden nimmt er aber ohne weiteres für sich ein. In gewisser Beziehung vermißt man am meisten ein wirklich sinfonisches Tempo, das, sobald man weiß, wie es um dieses bestellt ist, gar manches andere Grundsätzliche in sich schließt.

Auf das Concerto grosso von Kaminsky, der mit dem 69. Psalm am Nürnberger Tonkünstlerfest — ich kenne ihn nicht — den Haupterfolg davongetragen hatte, setzte ich große Hoffnungen, die aber nur zum Teil erfüllt wurden. Der Komponist, der als seine Lehrmeister Bach und den letzten Beethoven nennt, scheint mir in diesem Werk bewiesen zu haben, daß er beide nicht wirklich versteht oder sich zum mindesten nicht bewußt zu sein scheint, wie geradezu unmöglich eine Synthese zwischen diesen beiden Gegensätzen ist, wenigstens für ihn. Die Diskrepanz, die in dem Werke liegt, rührt gerade auch daher. Einerseits vermag Kaminski nicht in der stromartigen Ruhe Bachs zu entwickeln, er kommt nie für längere Stellen so wirklich in Zug, schon deshalb nicht, weil sein Atem zu kurz ist, andererseits überzeugt er mich auch nicht im späteren Beethovenschen Sinn. Aus den Verhältnissen des alten Concerto grosso hat Kaminski nicht sehr viel geholt, das Klavier spielt eine recht verlegene Rolle, und die Verwendung des Concertino, das stereotyp mit früheren Vorhaltsbildungen aufwartet, überzeugt keineswegs. Wenigstens ich habe für derartige Auffrischungen alter Praktiken, wenn sie nicht organisch aus dem Ganzen hervorwachsen, nicht sehr viel übrig. Trotz allem äußert sich in dem Ganzen ein frisches, gesundes Musikertum von unmittelbarer Kraft, das aber offenbar in diesem Werk nicht zu seiner eigentlichen Entwicklung kam. Gar manches verdarb sich übrigens der Komponist durch sein eigenes, im Grunde genommen unmögliches Dirigieren, und wenig sympathisch wirkte auf mich — wohl aber auf die meisten „Zuschauer" — das Auftreten in einem Wandervogelkostüm mit Schillerkragen, was man in der Öffentlichkeit einem Jungen, nicht aber einem 37jährigen Manne nachsieht.

Noch eine weitere Sinfonie gab's zu hören, die einsätzige Ostersinfonie von Wilhelm Petersen (geb. 1890), die, sehr charakteristisch für das Empfinden moderner Musiker, zum Hauptthema sich die wohl noch aus dem Mittelalter stammende Melodie: Christ ist erstanden nimmt. So herrlich sie für den ist, der sich in sie eingelebt, so macht ihre Verwendung doch den Eindruck,

als wäre der Komponist nicht von ihrem Melodiecharakter ausgegangen, sondern mehr von ihren einfachen, „linear“ verstandenen Tonreihen, die im Sinne mittelalterlicher Komponisten zu allerlei kontrapunktischer Arbeit anregen. Ich gestehe aber offen, über das am Schluß des ersten Orchesterkonzerts gespielte, zum mindesten sehr gediegene Werk nicht ganz klar geworden zu sein und müßte es ein zweites Mal hören. Jedenfalls steht man auch hier einem „Neuen“ von innen heraus gegenüber, wenn auch nicht der Beweis geliefert scheint, daß Liedmelodien als sinfonische Themen mit Erfolg benützt werden können. Über das Verhältnis von — Lied — Melodie und — sinfonischem — Thema nachzudenken und zur Klarheit zu gelangen, gehört offenbar zu den heutigen notwendigen kompositorischen Aufgaben, und vielleicht gibt es sich, daß ich bei Gelegenheit meine Ergebnisse mitteile. Unbedingt begrüßen wir aber in Petersen einen deutschen Komponisten, dem es auf innere Qualitäten ankommt, der mit Ehrlichkeit vorgeht und weit davon entfernt ist, blenden zu wollen. Das Violinkonzert von Emil Bohnke — eminent gespielt von G. Kulenkampff-Post — erwähnen wir nur kurz, da es sich trotz seiner geigerischen Vorzüge wohl kaum stärker in die Praxis einführen dürfte, Konzerte nun aber einmal mit dem „Gefallen“ weit stärker zu rechnen haben als andere Werke. Seinen bestimmten Stil hat Bohnke noch nicht gefunden, ein eigentliches Rückgrat fehlt ihm, was auch der Grund für die etwas verschwommene Thematik dieses Konzerts sein dürfte. Bohnke weiß auch noch nicht recht, ob er sein bedeutendes Talent nach innen oder außen wenden soll. Der relativ effektvolle Schlußsatz tat das letztere.

Den beiden Orchesterkonzerten stand nur ein einziges Kammermusikkonzert gegenüber. Der Grund liegt wohl in dem geringeren Eingang von Kammermusikwerken, die heute sehr stark in die Donaueschinger Veranstaltung abfließen. Die Konkurrenz schadet nichts, da man sich schließlich darüber zu freuen hat, wenn sich allenthalben Kräfte regen können. Die Hauptsache bleibt dabei, daß hier wie dort auf Qualität gesehen wird. Das war bei den in Kassel vorgeführten Kammermusikwerken der Fall. Von Hindemiths Sonaten ist bereits die Rede gewesen, die beiden Streichquartette von Hermann Kundigraber (geb. 1879 in Graz) und dem einigermaßen bekannten Ernst Toch (geb. 1887 in Wien), das erste in D-Moll op. 12, das zweite auf den Namen B-a-ss op. 28, verfolgen beide gesunde, aufs rein Musikalische gerichtete Ziele, wobei in beiden Werken das Hauptgewicht auf die Arbeit gelegt ist, ein besonderes Charakteristikum der Instrumentalwerke dieses Festes überhaupt, über das im Zusammenhang noch etwas zu sagen sein wird. Wenn Toch für alle Sätze die Töne b-a-es oder b-as-es zum Ausgang nimmt, so erkennt man auch hieran wieder das Bestreben, mehr von Tönen als solchen auszugehen, d. h. auf Grund bestimmter Töne zu motivischen oder melodischen Einfällen zu gelangen. Kein Zweifel, daß man auf diesem Wege gute Resultate erzielen kann, und der schöne, langsame Satz Tochs, vielleicht das Beste an innerlicher Musik am ganzen Fest, gab hierfür einen treffenden Beweis. Aber man sieht andererseits, wie schwach die — spontane — melodische Pulsader schlägt, zugleich, wie man ihr mißtraut. Darin liegt insofern ein Positives, als die meisten heutigen spontanen Äußerungen noch keinen festen Halt aufweisen, sie in ihrem herumschweifenden Charakter eines sicher geformten Ausdrucks entbehren. Und nach so etwas, was Festigkeit heißt, sucht man, und damit ist schon viel gewonnen. Kundigraber versucht in seiner Thematik mit spontaner Selbständigkeit vorzugehen, aber er ist doch noch ziemlich unnatürlich, man hat das Gefühl, als wendete er nachträglich Komplikationen an, um ja etwas Besonderes zu geben. Auch in A. Scharrers Passacaglia und Doppelfuge über ein eigenes Thema für Orgel trifft man, wenn auch in etwas anderer Art, unnötige Kompliziertheit gleich im Thema, das in seiner zweiten Hälfte einfach nicht mehr klar empfunden werden kann. Noch gilt es als unerlaubt, in eigenen Themen einfach und natürlich dazustehen, und so drückt man sich entweder unnatürlich „gewählt“ aus oder aber man greift zu mehr oder weniger als solchen bedeutungslosen einfachen Tonreihen, die man nun bearbeitet. Die meisten der genannten Werke sind irgendwie in diesem Sinn Bearbeitungsmusik, und daß man überhaupt wieder von einer solchen reden kann, ist das immerhin Erfreuliche, zumal es dabei ohne ein Sichvertiefen und ein tüchtiges Können nicht abgeht. Von Kundigraber ist noch sehr Gutes zu erwarten, er gelangt, ebenso wie Toch, gelegentlich auch in den Bereich von ausgesprochener Charaktermusik, die mithin ebenfalls wieder an die Pforten klopft. Kaum genug gelobt kann das Frankfurter Hans Lange-Quartett werden, das mit vollendeter Schönheit und Elastizität spielte.

Wie schlecht es zur Zeit und seit langem um die Vokalmusik bestellt ist, haben die Tonkünstlerfeste fast regelmäßig nur allzu drastisch belegt, was man nunmehr auch eingesehen hat. Es hat ja einfach keinen Sinn, kaum diskutierbare Werke, wie sie gerade auch in Düsseldorf geboten worden waren, zur Aufführung zu bringen. So brachte das ganze Chorkonzert nichts Neues, vielmehr bereits aufgeführte Werke, die aber zur Diskussion zu stellen, die Mühe der Einstudierung lohnten. Es waren dies vor allem das Tedeum von Walter Braunfels, über das man so manches begeisterte Wort gelesen hat, und Max Regers Gesang der Verklärten, zwei derart gegensätzliche Werke, daß schon ihre Gegenüberstellung interessant war. Es ist gesagt worden, der eine habe zuviel, der andere zu wenig Kontrapunkt, jener zu wenig, dieser zuviel Phantasie. Damit trifft man etwas, aber nicht das Entscheidende. Sicher, der phantasiereiche Braunfels schreibt einen ziemlich homophonen Satz; daran liegt's nun aber nicht, wenn die Wirkung des Werkes trotz ganz bedeutender Stellen etwas flach bleibt. Es war mir ganz lieb, einige Tage nach dem Kasseler Fest Liszts Graner Messe durch den Riedelverein wieder einmal zu hören, ein Werk, das fast lediglich harmonisch gehalten ist, wenig breit und einheitlich geschlossene Stücke aufweist, dennoch aber, kraft seiner Melodik und originalen Phantasie, in einer stark belebten Aufführung immer wieder stark in seinen Bann zieht. Da beide Werke über lateinische Kirchentexte geschrieben und beide Künstler relativ gleich veranlagt sind, so läßt sich gut erkennen, woran es bei Braunfels fehlt. Es fehlt nicht nur an einer durchgreifenden Melodik, sondern auch an der als solchen starken Phantasie des jüngeren Komponisten. Braunfels ist genötigt, sie immer wieder förmlich aufzupeitschen, die innere, große Ruhe

des bedeutenden Mannes fehlt ihm, und so hat der Aufbau des Werkes aus diesem Grunde etwas Erregtes, der Ruhe Entbehrendes, und keineswegs liegt es an den mehr harmonisch-homophonen Mitteln, die die Wirkung beeinträchtigen. Man freut sich aber trotzdem, einem derartigen Werk zu begegnen, das aber schließlich doch zeigt, daß Braunfels nicht ganz hielt, was er zu Beginn seiner Laufbahn versprach. Ein unglückliches Werk ist und bleibt nun einmal Regers „Gesang der Verklärten", der seinem Vorwurf eigentlich direkt ins Gesicht schlägt, so daß man etwa einen Gesang der Verdammten zu hören glaubt. Es ist denn doch interessant und wichtig, daß man sich an diese Überladung mit Harmonie und Kontrapunkt einfach nicht gewöhnt. Reger gehört zu den Komponisten, die von ihrem spezifischen Stil abhängig und somit gezwungen sind, ihn auch auf Vorwürfe anzuwenden, wo er wie die Faust aufs Auge paßt. Es wäre etwas Ähnliches, wie wenn Wagner seinen spezifischen Tristanstil auch auf die Meistersinger angewendet hätte, und was dabei Verfehltes herausgekommen wäre, kann man sich vorstellen. Heute, in einer Zeit regster Regerpropaganda, muß denn doch, und gerade an Hand eines derartigen, mit größter Liebe geschriebenen Werkes, daran erinnert werden, wo die entscheidende Größe auf dem Gebiete der Vokalkomposition beginnt. Ich zweifle nicht, daß auch der „Gesang der Verklärten" an Regerfesten seinen großen Erfolg hätte, in Kassel aber, wo er auf sich allein gestellt war, kam's nicht entfernt zu einem solchen. Daß man Hauseggers kürzere, sehr wirkungsvolle Männerchorwerke „Schlachtgesang" und „Totenmarsch" zur Aufführung brachte, war zwar nicht nötig, doch erfüllten sie ihren Zweck, den auch in den übrigen Vokalwerken mitwirkenden Lehrergesangverein würdig allein zu beschäftigen, sehr gut. Im ersten Orchesterkonzert hörte man eine größere Anzahl Gesänge für Sopran und Orchester von Hermann von Waltershausen, die aber etwas gemischte Gefühle erweckten. Ich habe mich zunächst darüber gewundert, daß Waltershausen, ein gescheiter Mensch, seine schönen Vorwürfe, wenigstens teilweise, nicht tiefer zu packen weiß, auch öfters über gewöhnliche Theaterphantasie nicht hinauskommt. Was steckt in einem Gedicht wie des Novalis: Ich sehe dich in tausend Bildern, oder auch in Hebbels: Aus dem Wiener Prater, dem man nun wirklich nicht mit etwas schlecht imitierter Zigeunermusik beikommen kann. Wieder anderes ist sehr hübsch, streift mit Glück das volkstümliche Gebiet, wenn man sich auch der Beobachtung nicht entschlagen kann, daß diese Schlichtheit gelegentlich intellektuell gezeugt sei. Absichtliches, gerade auch in den melismatischen Bildungen, merkt man zudem oft. Aber schließlich bieten die Gesänge doch sehr viel Erfreuliches und Gesundes, und daß ein Komponist, der von natürlicher Melodik auszugehen vermag und über das Wesen der Tonkunst wirklich nachgedacht hat, die wichtigste musikalische Lehrstelle in München bekleidet, erweckt besondere Hoffnungen für den musikalischen Nachwuchs.

Als Oper figurierte Schrekers „Schatzgräber", der an Stelle einer Erstaufführung in Kauf genommen werden mußte. Wie totenstill ist's doch um dieses Werk — ich besuchte die Aufführung nicht — geworden. Die es nicht kannten, können bereits nicht mehr begreifen, daß man sich darüber vor ein paar Jahren stritt, und kommen nüchtern und gelangweilt aus der Vorstellung. Nichts will mehr verfangen, so daß ich sogar einmal in die Lage kam, es wenigstens nach einer Seite hin zu verteidigen! Ja ja, die Toten reiten schnell!

In der Hauptversammlung debattierte man des langen und breiten über einen Antrag Dr. R. Siegels, der, unglücklich gefaßt, eigentlich etwas anderes bezweckte, als was er zum Ausdruck brachte. Bezweckt war ein lebhafteres, ungeschminkteres Aussprechen von seiten der Mitglieder in der Hauptversammlung, etwas, das sich ohnedies nicht durch Satzungsänderungen herbeiführen läßt. Was Dr. Siegel will, wird am ehesten im Anschluß an die bisherigen Statuten erreicht, dadurch nämlich, daß auch „Vorträge über bedeutungsvolle Fragen des musikalischen Lebens" gehalten werden. Entwickelt ein „Unzufriedener" in knappen, scharfgefaßten Ausführungen seine Wünsche, d. h. wird ein greifbarer Untergrund für eine Diskussion geschaffen, so wird diese ohne weiteres in Fluß kommen, und an Offenheit dürfte es nicht fehlen. Wichtiger war es, daß H. Scherchen die Zusammenkunft des gesamten Musikausschusses vor der endgültigen Wahl der zur Aufführung vorgeschlagenen Werke erreichte, was in Zukunft den gesamten Musikausschuß im vollen Sinne des Wortes verantwortlich macht. Es ist ganz in Ordnung, dieser für die Feste so wichtigen Frage alle Sorgfalt zuzuwenden, wie der Ausschuß prinzipiell darüber ins klare kommen muß, nach welchen Grundsätzen er die Wahl der Werke vornimmt. Nicht die Richtung eines Komponisten darf irgendwie maßgebend sein, sondern lediglich, was einer zu sagen hat. Wir kommen dann von selbst zu einer Überwindung, einer Preisgabe des ersten Satzungsparagraphen, der den Zweck des Vereins „in der Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung" angibt. Dieser Satz hat sich, wie öfters ausgeführt, als durchaus unheilvoll erwiesen, wie eine vorzeitige Entscheidung darüber, was fortschreitende Entwicklung in sich schließen werde, ebenso anmaßend wie gedanklich schwach ist. Erleben wir nicht sozusagen jeden Tag die Verkehrtheit dieser Forderung? Wessen Opern wurden vor ein paar Jahren für fortschrittlicher gehalten als die Schrekers? Und heute? Maßgebend muß die innere Tüchtigkeit sein, ein Kriterium, das gleicherweise für links oder rechts stehende Komponisten gilt. Die Zukunft wird dann entscheiden, was im wahrhaften Sinn zur „fortschreitenden Entwicklung" beigetragen hat. Je verantwortungsvoller also der Musikausschuß sein wirklich nicht leichtes Amt nimmt, um so besser für den Verein und weiterhin die deutsche Musik.

Ein Wort noch über den Festort und die Aufführungen. Die schöne Stadt Kassel vereinigt Kunst und Natur, ferner Altes und Neues in besonders reizvoller und wertvoller Prägung und hat vielleicht einmal für dieses wichtige Tonkünstlerfest symbolische Bedeutung. Die Aufnahme der sehr zahlreich herbeigeströmten Musiker war sehr herzlich, die Freude darüber, auch einmal deutsche Tonkünstlerstadt zu sein, offen und ehrlich. Die Aufführungen bewegten sich in steigender Höhe. Man merkte zunächst, daß das sehr leistungsfähige, gute Orchester sich in moderne Musik noch nicht sehr eingelebt hatte, und es spricht am besten für die Elastizität der verstärkten Staatskapelle, wenn darauf hingewiesen wird, daß die Leistungen zusehends

gewannen. In dem Kapellmeister Robert Laugs besitzt Kassel einen trefflichen Musiker und sehr begabten Dirigenten, die Chöre sind hervorragend diszipliniert, die Kunststätten (Staatstheater und Stadthalle) größter und reichster Städte würdig. Man schied mit Gefühlen herzlichen Dankes.

Das Kasseler Tonkünstlerfest halte ich für das wichtigste in den ganzen letzten Jahrzehnten, und zwar deshalb, weil es mir deutlich scheinende Merkmale einer allmählichen Gesundung der deutschen Musik aufwies. Das schließt freilich mit ein, daß die eigentliche Arbeit nun erst beginnt. Gelingt es nicht, wieder zu einer gesunden und lebensvollen, in sich gefestigten und uns alle erfüllenden Melodik zu gelangen, so werden wir aus der Unfruchtbarkeit trotz allem nicht herauskommen. Vom Erstarken melodischen Gefühls hängt heute, nachdem gerade das Kasseler Fest gezeigt hat, daß ein ernstes, tonkünstlerisches Arbeiten wieder die Oberhand zu gewinnen beginnt, zunächst die Zukunft der deutschen Musik ab.

Bismarck und die Musik

Zu seinem 25. Todestage am 30. Juli 1923

Von Bertha Witt / Hamburg

„Ich bin in den Verdacht gekommen, als wenn ich für Kunst keinen Sinn hätte; noch neulich hatte ich Gelegenheit, dies zu hören, und gerade der von mir sehr geliebten Musik gegenüber.“ So äußerte sich der Kanzler einmal den Mitgliedern des Leipziger akademisch-dramatischen Vereins gegenüber, die ihn auf einer Fahrt nach Hamburg in Friedrichsruh besuchten. Es hat stets einen gewissen Reiz, das Verhältnis kennenzulernen, das Geister von überragender Größe jener längst als eine Allgemeinangelegenheit anerkannten Kunst, der Musik, gegenüber einnahmen. Das Naheliegende in der Verbindung Goethes mit der Musik, wie auch anderer Denker und Künstler, wie sich ja selbst in der Philosophie noch Grenzgebiete vorfinden, die die Musik streifen — ganz abgesehen von der Verwandtschaft der verschiedenen Künste untereinander —, kann hier zwar kaum als Vergleich herangezogen werden, da sich gerade Musik und Politik gegenseitig völlig ausschließen. Bismarck war durchaus Politiker, und er sagt selbst, daß diese stärkste Neigung in ihm nicht zuließ, daß auch andere Neigungen daneben wesentlich Raum faßten. Die Leitung eines Reiches, dessen weltgeltende Gestaltung und Erhaltung des eisernen Kanzlers eiserne Aufgabe war, bot ohnehin kaum Zeit für die Beschäftigung mit schöngeistigen Bestrebungen. Dennoch bestand zwischen Bismarck und der Musik, auch wenn er dieser Kunst, nur genießend, nicht urteilend gegenüberstand, eine Verbindung, bedeutend genug, um einiges Interesse zu beanspruchen. Und schon daß so allgemein fesselnde Fragen wie Wagners Bayreuther Idee ihre Kreise bis um die Person des Kanzlers zogen, mußte eine gewisse Beachtung finden, die von rein kulturellen Fragen auf das Gebiet der Musik und auf das Persönliche übergreift. Wie man von jedem gebildeten Mitgliede der menschlichen Gesellschaft voraussetzt, daß es über Musik einigermaßen orientiert sei, so konnte man das immerhin auch von dem Führer eines Volkes verlangen, in dem die Musik heute bekanntlich wie in keinem andern beheimatet ist. Tiefe, Art und Bedeutung von Bismarcks Verhältnis zur Musik zu beleuchten, soll daher der in Folgendem sich ergebende Versuch sein.

Bismarcks Kindheit fiel in eine Zeit, in der eine lebhafte, schöngeistige Bewegung, die vor und während der Jahrhundertwende in Deutschland eingesetzt hatte, auch auf das Land überzugreifen begann, wenn auch die als Folge der französischen Invasion noch nicht überall überwundene Zerrüttung des Wohlstands zu Bescheidenheit und Einschränkungen nötigte. Der kleine Otto, der auf den Gütern Schönhausen und Kniephoff aufwuchs, war ein rechter Landjunge; er wurde ländlich erzogen, wenn auch die der höheren Bildung zuneigende Mutter für Einfluß in diesem Sinne sorgte; von Musik war jedoch keine Rede. Sechsjährig kam Otto nach Berlin in das Institut Plamann und später aufs Gymnasium. Die Beachtung, wie man sie heute in den Bildungsinstituten auch der Musik zuteil werden läßt, fand man damals in Preußen noch nicht; das Berlin der damaligen Zeit selbst gilt als durchaus literarisch, nicht aber musikalisch; nur das Haus Mendelssohn verbreitete jene musikalische Atmosphäre, die beispielsweise in Leipzig bereits selbstverständlich war, und noch Jahrzehnte später urteilt Klara Schumann über die Berliner Musikverhältnisse, hier sei „alles mittelmäßig, außer was von Joachim kommt“. Bemerkenswert ist dagegen, wie die Pflege der Musik in damaliger Zeit nicht nur auf dem Lande, sondern gerade auch in Berlin, namentlich, und sicher weit mehr als heute, in der Hausmusik ihre stärkste Stütze fand; vor allem auch waren die Wertunterschiede noch nicht so kraß, wie es heute infolge der musikalischen Massenzucht und der Schlagervorherrschaft der Fall ist. An den Studenten Bismarck trat der Genius guter Hausmusik zuerst in seinem Freunde Keyserlingk heran — ein feiner Kopf und im Gefühlsleben ganz entgegengesetzt veranlagt wie der robuste und damals stark burschikose Bismarck. Graf Keyserlingk, ein warmer Freund der Musik, der noch im Alter seinen Beethoven und Chopin voll „Stimmung und Träumerei“ spielte, vermochte mit seinem ausgezeichneten Spiel den jungen Bismarck oft und stark zu fesseln; er war es, der jenen zuerst mit den Beethovenschen Sonaten vertraut machte. Motley, der amerikanische Freund und Studiengenosse, der Bismarck als Vorlage für den Helden seines Jugendromans benutzt, läßt ihn hier sogar Klavier und Geige spielen; derartige Fähigkeiten hatte Bismarck indessen nie geübt; dennoch mag die Verbindung mit der Musik, auf die Motley hier hindeutet, die Vermutung nahelegen, daß diese Kunst auch in dem persönlichen Verkehr der beiden Freunde eine Rolle gespielt hat. Wir wissen auch, daß Bismarck in Aachen, in dem gesellschaftlichen Verkehr des damals internationalen Bades mehr als bisher mit der Musik in Berührung kam; als er in Berlin die Staatsexamen ablegt und sich hier vom burschikosen ganz zum

vornehmen Menschen umwandelt, fängt er auch an, die Oper zu besuchen.

Da ihn jedoch weder Berlin noch der Staatsdienst fesselt, kehrt er auf das Land zurück, um sich der Bewirtschaftung seiner Güter zu widmen. Aus dem geringen gesellschaftlichen Verkehr auf dem Lande treten einzig Moritz von Blankenburg und dessen spätere Gattin Marie von Thadden hervor, zugleich die einzigen, die sich lebhaft für Musik interessieren. Dieses Interesse ging bei Marie so weit, daß sie eigens nach Stettin fährt, um Liszt zu hören, freilich, ohne daß sie das Erlebnis daraus zieht, das sie zweifellos erwartet hatte. Noch standen diese ländlichen Kreise ganz unter dem Banne Mendelssohns, der ihnen für leidenschaftlich und tief galt. Robert Schumann kannte man kaum dem Namen nach, und so mächtig Beethoven sie schon anzieht, so bleibt er ihnen doch das Rätsel, das zu lösen einstweilen noch außer ihrer Macht lag. Daß Bismarck die Interessen dieses kleinen Kreises teilte, sehen wir daraus, daß er auf den in der Gegend stattfindenden Konzerten mit Marie v. Thadden zusammentrifft. Aber das Interesse an der Musik wird überwogen von brennenden religiösen Fragen, jener in damaliger Zeit und gerade auf dem Lande so äußerst ernst genommenen Angelegenheit, daß sie sich auch in den Bismarck nahestehenden Häusern zeitweise geradezu herrschsüchtig in den Vordergrund drängt.

Damals aber gewann Bismarck in Johanna von Puttkamer eine Lebensgefährtin mit überwiegend musikalischen Neigungen. Wirklich guten Musikunterricht hatte sie freilich auf dem Lande nicht gehabt, aber sie suchte sich selbst durch Fleiß weiterzubilden, unterstützt durch den Familienfreund Robert v. Keudell, der später als Diplomat in Bismarcks Ministerium eine Rolle spielte. Keudell, der der Freundin auch regelmäßig aus einer Berliner Musikalienhandlung die neuerschienenen Noten zugehen ließ, rühmt an ihr „ihre musikalische Empfänglichkeit, ihr natürlich ausdrucksvolles Spiel, das durch die Zartheit und Weichheit und Fülle der Romantik hindurchgegangen". Auch Blankenburg schildert sie Bismarck als „durchaus musikalisch — ein Mädchen, das mit holdester Kindeseinfalt Walzer spielt, wie ich es noch nie gehört habe"; wie denn auch Marie Blankenburg hinzufügt, daß freilich vorläufig „in ihrem Spiel auch nur Lerchengesang und noch keine Nachtigallenklage" sei. Beethoven lernte sie erst damals kennen und allmählich verstehen und lieben. Bismarck erinnert in den späteren Brautbriefen daran, wie ihm Johanna in dieser Zeit auf Reinfeld, dem väterlichen Gute, Beethoven gespielt; Herr von Puttkamer löste sie dann wohl ab, um Walzer zu spielen, zu denen der junge Deichgraf Bismarck mit der Tochter tanzte.

In jene Zeit fiel die Harzreise des heimatlichen Freundeskreises. Wangemann, einer der Reisegenossen, sang beim frischen Wandern Mendelssohns „Entflieh mit mir", das so überwältigend wirkte — eine der Damen nannte es das hinreißendste Volkslied, das man je gehört —, daß man es immer wieder zu hören verlangte. In Ilsenburg wurde ein Klavier aufgetrieben und Johanna spielte prachtvoll; oder man sang hier im Gasthof Quartette und Studentenlieder, daß es die Kellner verwirrte. Der Rückweg ging über Berlin, und die Damen hatten die Wahl, zu Stahls, dem literarischen Haus der Fanny Lewald und ihres Gatten, oder in die Oper zu gehen; sie zogen letzteres vor. Bismarck führte sie zum Garten in den Zelten, wo Gungl, der Strauß jener Zeit, ganz Berlin entzückte, und wo „Eis und Musik" gegessen wurde. Auf Johannas Anregung hatte aber auch Keudell ein Zusammentreffen bei Kisting, dem damals berühmten Instrumentenmacher, arrangiert; die beiden Männer, die sich später nahetreten sollten, sahen sich hier zum erstenmal. Keudell spielte die Appassionata, und beim Schlußsatz glaubte er in den Augen des so kühl Erscheinenden eine Träne zu erblicken. Im Laufe der folgenden Unterhaltung, die Bismarck führte, bekannte dieser seine Liebe zu Beethoven.

Später hat Keudell ihm Beethoven und insbesondere diese Sonate, der stets seine besondere Neigung gehörte, oft spielen müssen. „Das ist wie das Singen und Schluchzen eines Menschenherzens," äußerte Bismarck. Daß auf eine so kraftvolle Natur wie die seine leidenschaftliche, heroische Musik am meisten wirkte, erscheint logisch. Selbst mit großen Problemen ringend, mußte er, wenn er sich schon der Musik hingab, in ihr eine starke Anregung finden, die seiner Überlegenheit eine nicht minder bedeutende gegenüberstellte. Daher bekennt er: „Beethoven sagt meinen Nerven am besten zu." Bei Beethovens Wort: „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geist schlagen", ist man geneigt, an Bismarck zu denken, auch wenn er nie aktiv an der Musik beteiligt war. Als Keudell ihm wieder einmal die Lieblingssonate spielte, sagte Bismarck: „Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer sehr tapfer sein." Keudell sagt zwar sehr richtig, daß Bismarck nie der musikalischen Anregung bedurft hätte, um tapfer zu sein; diese Eigenschaft lag seiner Natur zugrunde; doch könnte man sich für Bismarck über dem sehr einfachen Sinn des Begriffes Tapferkeit noch eine höhere Bedeutung denken, jene Aktivität der maßgebenden inneren Kräfte, die auch bei steter Bereitschaft noch einer gewissen Anregung zu ihrer restlosen Auslösung bedürfen. Deswegen und weil er die kongeniale, geistig gleichartige Kraft des Beethovenschen Genius anerkannte, mußte ihm Beethoven am meisten zusagen. Heitere oder sentimentale Musik liebte er nicht; sie nannte er vormärzlich. Selbst Mozart bot ihm keine eigentlichen seelischen Berührungspunkte — einer jener wenigen Fälle, in denen er mit seiner Gattin nicht übereinstimmte, in denen er, der vollendete Kavalier, ihr sogar widersprach. Johanna ihrerseits konnte Mozart, namentlich den ersten Satz des D-Moll-Konzerts, nicht genug hören.

Als Bismarcks zur Nationalversammlung 1849 in die Behrenstraße nach Berlin zogen, fehlte im Wohnzimmer auch das Piano nicht; Johanna nahm sogar freundschaftlich Klavierstunden bei Keudell, und war Bismarck abends zu Hause, so erfreute sie ihn durch ihr Spiel. Auch in der Frankfurter Zeit kam die Musik nicht zu kurz; Bismarcks verkehrten viel in dem musikalischen Hause der alten blinden Frau von Günderode, und Johanna schloß herzliche Freundschaft mit Frau Wally Becker, an deren herrlichem hohen Sopran beide Bismarcks die größte Freude hatten; gemeinsame Ausflüge verschönte das Beckersche Familienquartett — es gehörten die drei musikalischen Töchter dazu — durch prächtigen Gesang. Auch in diesem Kreis herrschte noch die Vorliebe für Mendelssohn; selbst Bismarck hatte sein Lieblingslied: „Leucht't heller als die Sonne, ihr beiden Äugelein." Sobald er nur den ersten Ton

hörte, wenn er auch noch so beschäftigt war, kam er eilig herüber, um es aus der Nähe zu genießen; das Lied blieb auch immer sein Liebling. — Zu Weihnachten schenkte er seiner Gattin zu ihrer „unendlichen Überraschung einen herrlichen Andraeschen Mozartflügel", den sie nun „in einer glückseligen musikalischen Verzückung täglich gewaltig anstrengte". Bismarck liebte an freien Abenden, während er rauchte, daß seine Frau ihn mit ihrem Klavierspiel erfreute. In Konzerte ging er ungern; „Musik muß, wie die Liebe, geschenkt sein," war seine Ansicht. Damals faßte er, neben seinem Beethoven, auch eine Vorliebe für Schubert. Auch in Petersburg fehlte es nicht an musikalischen Genüssen; der Pianist Henselt verkehrte viel im Bismarckschen Hause; auch konnte man an den musikalischen Abenden der Großfürstin Helene teilnehmen, jener hochgebildeten deutschen Prinzessin, der Petersburg sein Konservatorium verdankt. Rubinstein und Winiawsky bestritten hauptsächlich die Musik in diesem kleinen gewählten Kreis, über dem wiederum der Stern Mendelssohns zu strahlen schien; wenigstens erwähnt Johanna einmal „ein entzückendes Trio" von ihm, das sie noch nicht kannte; „darin kam ein Scherzo vor, so einschmeichelnd und übermütig, daß ich ganz verging in stiller Wonne. Und die großfürstliche Helene, in demselben Freudenrausch wie ich, ließ das Trio wiederholen." Endlich auch, nachdem viel Krankheit im Hause gewesen war, „kam der liebe teure Keudell — der immer im richtigen Moment da ist — und er hat's wieder so recht verstanden, alle eingeschrumpften, welken, trübseligen Zustände glatt zu streicheln, mit lieben Worten und wundervollen Melodien . . ."

Wie dann Musik als Erfrischung, als Belebung empfunden wurde, sehen wir an Bismarck selbst. Als damals während der Petersburger Zeit seine Nerven so zerrüttet waren, daß er in Wiesbaden Erholung suchen mußte, verlangte er bei wiederkehrender Genesung nach Musik, und als Johanna ihn eines Morgens beim Erwachen auf einem heimlich beschafften Klavier mit einem Choral überraschte, brach er in helle Tränen aus „vor Freude und Wehmut". Wir sehen daran, daß auch Bismarck die Musik brauchte, als eine Art Ausgleich, als Beruhigung, als Anregung zu geistiger Sammlung. Diese Sammlung gewährte ihm die Musik allerdings nicht immer; als Reichskanzler trat er ihr sogar ferner, und zwar, wie er selbst begründet, nicht eigentlich aus Mangel an Zeit, sondern weil ihn, den Vieldenkenden, mit großen Entscheidungen Ringenden, der Dämon der Melodien so tief ins Herz traf, daß sie ihn nachts verfolgten und den Schlaf störten. Und doch war die Musik für Bismarck eigentlich ein Beruhigungsmittel. Am 30. Oktober 1870 in Versailles spielte Keudell ihm, auf einem schlechten Klavier, wiederum die Appassionata. Bismarck hörte erstaunt zu und sagte, als der Freund geendet: „Warum das nicht öfters?" Also gerade auch damals, inmitten des Weltgeschehens, fand er in der Musik, in Beethoven, Beruhigung und Sammlung der rastlos tätigen Nerven.

Als Bismarcks 1862 in die Wilhelmstraße übersiedelten, zog auch hier die Musik mit ihnen. In Johannas geselligem Salon erfreute Keudell durch sein Klavierspiel; sobald er begann, ging Johanna an Bismarcks Tür — er pflegte erst nach zehn sein Arbeitszimmer zu verlassen, das nur durch ein schmales, stets offenstehendes Kabinett von dem Salon getrennt war —, um sie, wenn kein Besuch bei ihm war, zu öffnen, da sie wußte, daß er gern Musik hörte, während er arbeitete. Sie selbst besuchte häufig Konzerte, die ihr bei damaligem frühen Beginn gestatteten, zum Teetisch wieder zu Hause zu sein; auf die länger dauernde Oper verzichtete sie dagegen. Keudell pflegte ihr auch alljährlich zur Feier ihres Geburtstages im Kuppelsaal des Ministeriums ein Orchesterkonzert zu veranstalten.

Was Bismarck, außer in Freundeskreisen, an Musik aufnahm, war gering, blieb aber nie ohne Eindruck auf ihn. In Wien hörte er einmal den Don Giovanni von einer guten italienischen Truppe, die ihn die „Miserabilität des Frankfurter Theaters" doppelt empfinden ließ; oder er vermerkt, wie ihm auf einer Reise durch das wildeste Ungarn irgendwo „die wildesten und verrücktesten Zigeunermelodien ins Zimmer schallen. Dazwischen singen sie (die Dorfbewohner) durch die Nase mit weitaufgerissenem Mund, in kranker, klagender Molldissonanz, Geschichten von schwarzen Augen und von dem tapfern Tod eines Räubers, in Tönen, die an den Wind erinnern, wenn er im Schornstein lettische Lieder heult". In Biarritz, das er von Paris her aufzusuchen pflegte, war er „ganz hingerissen von Kathi Orlow (Gattin des russischen Gesandten in Brüssel), die ihm täglich alle Beethovens, Schuberts, Mendelssohns usw. vorspielt . . .". Als er zu den bevorstehenden Entscheidungen mit Österreich 1865 in Baden-Baden weilt, hört er beim Grafen Flemming „Quartett mit Joachim, der seine Geige wirklich wunderbar gut streichelt". Bei einem Rückblick auf die Studentenzeit erinnert sich Bismarck mit Stolz, damals einer der festesten Sänger gewesen zu sein; ein Lied hatte er besonders gern gesungen: „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein." Er wünschte es noch einmal zu hören, und kaum hatte Keudell zu spielen begonnen, so summte er leise mit, einer nach dem andern stimmte ein, und zuletzt sang auch Bismarck mit lauter Stimme. Plötzlich aber sprang er auf, winkte mit beiden Händen Stillschweigen und rief mit komischem Ernst: „Um alles in der Welt, was machen wir? Was würden Waldeck, Virchow und Twesten sagen, wenn sie uns hörten? ‚Das Vaterland steht am Rande des Verderbens, und der Minister, der es hineinstürzen will, singt Studentenlieder!' — Weh uns, wenn dies der Kladderadatsch erführe." Dies kleine Erlebnis fiel in die Konfliktszeit; Andrae-Roman, der es erzählt, fügt hinzu: „Das war das einzige Mal, daß ich ihn singen hörte."

Nun das Kapitel Bismarck—Richard Wagner. Man mußte demselben eine gewisse Bedeutung beimessen, einerseits, weil die Angelegenheit Wagners sehr wohl als eine Sache aufgefaßt werden mußte, die ganz Deutschland und insbesondere die Führenden anging, anderseits, weil man so weit ging, Wagner und Bismarck als Träger eines gleich wichtigen Einigungsgedankens, der nur hier künstlerische, dort politische Form hatte, einander gleichzustellen. Wagner trat dem Kanzler bereits 1867 entgegen, indem er ihm seine in Buchform neu herausgekommenen Aufsätze „Deutsche Kunst und deutsche Politik" zugehen ließ, die zu lesen Bismarck jedoch weder Zeit noch Lust fand. Seiner patriotischen Begeisterung folgend, sandte Wagner nach den deutschen Siegen in Frankreich dem Kanzler seinen „Gruß an das deutsche Heer". Bismarck dankte in einem sehr liebenswürdigen Antwortschreiben, in dem es unter anderm heißt, daß er den Werken Wagners

stets ein lebhaftes, wenn auch zuweilen mit Opposition gemischtes Interesse zugewandt habe. Dieser Brief mochte Wagner in der Erwartung bestärken, er könne beim Kanzler Förderung für seine als national erkannte Aufgabe finden. Im Frühjahr 1871 führten die Bayreuther Pläne Wagner nach Berlin, und der von Bismarck geschätzte Lothar Bucher, ein Freund Hans von Bülows, veranlaßte Wagner, im Reichskanzlerpalais seine Karte abzugeben. Darauf wurde er für den 3. Mai in kleinem Familienkreis eingeladen, und es war dies das erste und einzige Mal, daß sich die beiden großen Männer gegenüberstanden. Bismarck, ein Kavalier der alten Schule, ganz das Gegenteil von dem kleinen beweglichen Sachsen, empfing Wagner mit „ausgesuchter Courtoisie, wie wenn er etwa den Minister eines verbündeten Staates zu begrüßen gehabt hätte". Näher sind sich beide nicht gekommen; Wagner behauptete vielmehr, die Unterhaltung habe sich durchweg um „politischen Tratsch" gedreht; für seine Sache hat er jedenfalls kein Entgegenkommen gefunden, und das kränkte den stolzen Künstler gewaltig. Aber auch auf Bismarck wirkte die Bekanntschaft eher ungünstig; er meinte später, als man ihm Wagners Äußerungen mitteilte, mit gutmütigem Lächeln: „Früher waren meine deutschen Landsleute immer viel zu bescheiden, auch wenn sie etwas Tüchtiges konnten und leisteten. Die Unterhaltung mit Wagner hat mir den Beweis geliefert, daß darin ein erfreulicher Umschwung eingetreten ist. Ich bin doch auch nicht ohne Selbstbewußtsein, aber ein so hohes Maß von dieser Eigenschaft, wie ich es bei Richard Wagner angetroffen habe, ist mir bei einem Deutschen weder vor- noch nachher wieder vorgekommen."

Wagner wiederholte den Versuch einer Annäherung im Juli 1873, indem er seine Schrift über das Bayreuther Festspielhaus übersandte, um keinen „irgend schicklichen Weg unversucht zu lassen, dem großen Neubegründer der deutschen Hoffnungen den Kulturgedanken mitzuteilen, welcher mich beseelt und welchem ich mit den angestrengtesten Bemühungen meines ganzen Lebens einen der Nation verständlichen Ausdruck zu geben mich angetrieben fühle". Bismarck verharrte in Schweigen, das bei seinem „tief ergebenen Bewunderer Richard Wagner" und den Wagnerianern überhaupt als tief verletzend empfunden werden mußte, wie denn Wagner sich späterhin gelegentlich in heftigen Entladungen Luft machte, wenn auf Bismarck die Rede kam; er vergleicht Bismarcks Verhältnis zu seiner Person mit jener Stellung, die Friedrich der Große zu Klopstock, Lessing und Goethe einnahm. Die Erbitterung war um so größer, als das Unterstützungsgesuch für Bayreuth durch den Entscheid des Reichskanzleramts 1876 abschlägig beschieden wurde, obgleich der Kaiser nicht abgeneigt war, aus dem ihm vom Reiche zur Verfügung gestellten Dispositionsfonds 30 000 Taler vorzuschießen. Nach des Fürsten Ansicht sollen die damaligen Verhältnisse nicht geeignet gewesen sein, die Zustimmung des Reichstages für den Bayreuthzuschuß zu gewinnen; noch mehr lag es seiner Meinung nach im Interesse Wagners, selbst zu zeigen, was er könne; auch hätte es König Ludwig ungünstig vermerkt haben können, wenn man sich in Berlin für seinen speziellen Schützling tätig interessierte; ein Mäzen wie Ludwig sei für Wagner wichtiger gewesen als Reichshilfe.

Viel später, im Mai 1892, sang die Dresdener Liedertafel dem Fürsten in Friedrichsruh einmal Wagners „Gruß seiner Getreuen"; das gab besonders der Fürstin Gelegenheit, sich über die Wagnerschen Melodien zu freuen, die nach ihrer Meinung sonst nicht oft in Wagnerschen Werken zu finden wären. Diese Ansicht der musikalischen Frau ist nicht vereinzelt; man findet sie damals selbst bei bedeutenden Musikmenschen, soweit sie in ihrer musikalischen Neigung der klassischen und romantischen Richtung näherstanden als der sogenannten neudeutschen. Jener alten Richtung neigte auch Johanna, neigte der musikalische Kreis, in dem sie sich bewegt hatte, neigte auch Bismarck zu, und es ist erklärlich, wenn es auch ihm nicht möglich war, das ihm liebgewordene Gebiet zugunsten Wagners aufzugeben. Einen Vorwurf wird man Bismarck kaum machen können, daß er Wagner gegenüber nicht jenes Verhalten zeigte, wie Wagner es gewünscht hätte.

Nach seiner Entlassung fand der Kanzler wieder mehr Zeit, sich für Musik zu interessieren; die ihm häufig dargebrachten Huldigungen von Liedertafeln und Gesangvereinen veranlaßten ihn sogar, allgemeinere Äußerungen über Musik von sich zu geben. Teilnehmern des Schweinfurter Sängerfestes, die ihm in Kissingen 1892 ihren Sängergruß darbrachten, sagte er, „er sei früher als Minister viel als unmusikalisch und als nicht musikliebend verschrien gewesen; das sei aber nicht richtig; er habe allerdings nicht Zeit gehabt, Theater und Konzerte zu besuchen, aber er habe sich zu Hause viel gute Musik vorspielen lassen, trotzdem die Politik allerdings die Eigenschaft besitze, alle andern Interessen in den Hintergrund zu drängen. Jetzt hole er indessen um so lieber das Versäumte nach". Die Huldigung aber, meinte er, fasse er so auf, daß sie seiner Teilnahme an der Herstellung der „Harmonie" in Deutschland gelte. Gegen den Barmer Männergesangverein äußerte er: „Das deutsche Lied zähle er mit zu den Imponderabilien, die unseren Einigungsbestrebungen Erfolg und Verbreitung verschafft." Er erinnerte an Beckers Rheinlied 1841. Auch die Beziehungen zu unserm Bundesgenossen, Österreich, liegen mehr auf kulturellem als anderem Gebiet, und die Musik hat an diesen Beziehungen redlichen Anteil. Wir hätten kaum so oft nach Wien geblickt, hätten nicht Haydn, Mozart, Beethoven dort gelebt. Auch in unseren Beziehungen zu Italien hat die Musik ihre Verdienste. Die Musik wäre bei uns wohl nicht so entwickelt, fände sie nicht auch an den einzelnen Höfen rege Pflege. — Das deutsche Lied klingt, wo es ernst wird, an das deutsche Vaterland und die Einheit an, bis in die Studentengelage hinein kommt immer dieser Grundgedanke — der Deutsche kann diese Eigenheit nicht verschweigen. Das deutsche Lied hält auch die deutsche Einheit wach — die Deutschen sind wie ein Ehepaar, in stillen Zeiten zankt man sich wohl tüchtig, will aber ein Dritter sich dareinmischen, so fallen Mann und Frau einig über ihn her!"
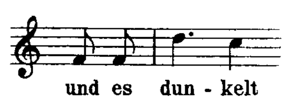
Bisher, da sich Bismarck von der Politik ganz erfassen ließ, hatte er für Theater und Kunst keine Zeit übrig gehabt; hernach, da er mit dem Dienst nichts mehr zu tun hatte, würde er gern den Schaden nachgeholt haben und oft nach Hamburg ins Theater gefahren sein, „wenn die Hamburger sich erst mehr an mein Erscheinen gewöhnt haben und mich wie einen der Ihrigen, der ich ja kraft Bürgerbrief bin, zirkulieren lassen". Hiernach scheint Bismarck auch in Hamburg kaum

öffentliche künstlerische Veranstaltungen besucht zu haben; dagegen sah man in Friedrichsruh manche trefflichen Künstler, an deren Leistungen man sich erfreute, und auch in den gastlichen Hamburger Häusern, bei den führenden Bürgern der Hansestadt, traf man ihrer manche, insbesondere Hans v. Bülow, der damals die Hamburger Konzerte dirigierte und auch bisweilen in Friedrichsruh gesehen wurde. Bülow hatte bekanntlich, ehe er von Berlin fortging, Beethovens ursprünglich Napoleon gewidmete Eroika-Sinfonie dem Fürsten Bismarck zugeschrieben; in dieser Anerkennung der Größe und Bedeutung des Kanzlers steckte gleichzeitig ein glühender Protest Bülows gegen Bismarcks Entlassung; die Verlegenheit der Berliner, als sie hinter den Sinn der Sache kamen, war bekanntlich groß. Als Bismarck bald darauf den Künstler bei sich in Friedrichsruh sah, sagte er zu ihm: „Sie haben neulich in Berlin so freundlich meiner gedacht.“ Wie er sonst Bülows Tat aufgenommen, ist unbekannt; daß ihm Musik indessen etwas mehr war als ein Gegenstand, mit Politik zu verquicken, wird man jedoch annehmen dürfen. Wie denn der vorstehende Versuch einigen Aufschluß darüber geben mag, welcher Art das Verhältnis war, das Bismarck zur Musik einnahm.
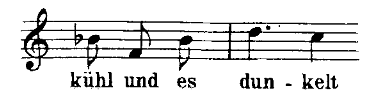
Zur Reinerhaltung deutscher Nationallieder

Von Professor Alexis Hollaender

Deutschland über alles“; „Die Wacht am Rhein“. Die beiden Lieder, jedes in seiner Art unübertrefflich und unersetzlich, das erstere als das nun endlich zum deutschen Nationalgesang erklärte, stehen im Mittelpunkt jeder vaterländischen Volkskundgebung unserer Tage, jung und alt erhebend, anfeuernd, tröstend, wie sie es früher draußen im Felde getan haben. Wir haben diese Lieder unzählige Male gesungen und gehört, wir Gesanglehrer haben sie in der Schule seit 1870 Generationen singen gelehrt und sind ihrer ebensowenig überdrüssig geworden wie etwa des Vaterunsers, ein unumstößlicher Beweis für ihren deutschen Ewigkeitswert. Diese Lieder haben als ein Nationaleigentum zweifellos den Anspruch, für alle Zeit in ihrer authentischen Fassung, und zwar vor allem in dem für ein Lied Wichtigsten: ihrer Tonweise, bewahrt zu werden. Je mehr und je tiefer aber ein Lied in das Volk dringt, ihm gewissermaßen zum Eigentum wird, desto mehr wird es, wie die zahllosen Varianten alter und neuer Volkslieder zeigen, eigenmächtigen, neuschaffenden Änderungen in Wort und Weise ausgesetzt. Man kann manche solche Varianten, die offenbar den Text verständlicher oder die Melodie leichter singbar machen wollen, sehr gut verstehen (z. B. daß meine Polacken in der 3. Kompagnie der Alexandergrenadiere, aus denen ich als Einjähriger einen Sängerchor zu bilden hatte, anstatt des ihnen „unfaßbaren“ „Märchens“ sich immer an das ihnen so viel verständlichere „Mädchen“ aus alten Zeiten — in der Lorelei — hielten oder vielmehr nicht halten wollten —, daß es Schulklassen niemals, Erwachsene, auch Hochgebildete, nur selten fertigbringen, die zweite und dritte Strophe des Uhlandschen „Ich hatt' einen Kameraden“ wortgetreu zu sprechen), man kann in manchen Fällen sogar davon überzeugt sein, daß Dichter und Komponisten solche Veränderungen (ich erinnere an Silchers
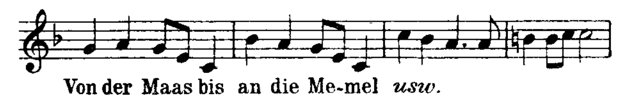


wo das „Volk“ den unbequemen Sextensprung durch den weit näherliegenden Dreiklang
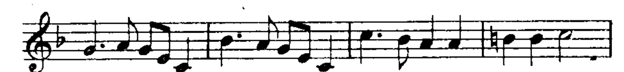


ersetzt) selber als Verbesserungen empfinden und billigen würden. Bei unseren Nationalliedern aber möchte ich alle Änderungen ebenso streng ausgeschlossen wissen wie von den Werken unserer Meister die sogenannten „Retuschen“, vor denen so viele moderne Spieler und Herausgeber leider nicht zurückschrecken.
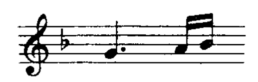
Die Änderungen, die unsere beiden Lieder in musikalischer Beziehung durch den Volksmund erfahren haben, sind fast ausschließlich rhythmischer Natur. Anstatt



wird gesungen:



wodurch die Melodie etwas hier ganz ungehörig Hüpfendes erhält. Daß das Volk so singt, weil es instinktiv den unbetonten Artikeln „von der Maas bis an die Memel, von der Etsch“ usw. anstatt der Viertel- nur Achtelnoten bewilligen mag, ist zu begreifen; nicht zu begreifen und erst recht nicht zu billigen ist es aber, wenn Schulgesanglehrer und -lehrerinnen (die es dem Volkslied gegenüber leider zu oft an strenger Genauigkeit in Wort und Ton fehlen lassen) diese Fehler nicht an der Wurzel ausrotten — und noch weniger ist zu begreifen, daß, der Gewöhnung der Masse sich anschließend, noch in der Kriegszeit unsere Militärmusik, ja sogar unsere damals noch Königliche Opernhauskapelle, wie ich bei einer patriotischen Feier meinen so oft gerüffelten Lyzeumsschülerinnen verzeihend mit verwunderten Ohren gehört habe, die Melodie Haydns, die jeder gebildete Musiker aus den berühmten Variationen für Streichquartett kennt (oder kennen müßte), mit dem genannten falschen Rhythmus spielte. Gegen die übliche Änderung des
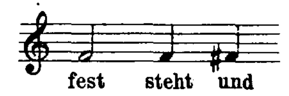


im vorletzten Takt in das leichter zu singende



ist nichts einzuwenden; hoffentlich auch nichts gegen den folgenden Vorschlag, durch den ich die dem Meister und seinem Werke schuldige Pietät nicht zu verletzen meine. Die schönen, vielsagenden Worte von Hoffmann v. Fallersleben sind bekanntlich nachträglich der von Haydn zur österreichischen Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser" komponierten Melodie untergelegt worden; der neue Hoffmannsche Text erfordert seiner anderen Betonungen wegen eigentlich eine Versetzung der Taktstriche, so daß das Lied nicht wie bei Haydn mit einem Auftakt von zwei Vierteln, sondern, wie es schon jetzt jeder unbefangene Hörer voraussetzen muß, mit dem vollen Takt zu beginnen hätte, eine Änderung, vor der ich in meinem vierstimmigen Satze des Liedes (im Anhang des 3. Teils des bei Quelle & Meyer erschienenen Schulliederbuchs für Lyzeen usw.) mich nicht gescheut habe, und die ich zugunsten der Geangswirkung allgemein empfehlen möchte.

In der Wacht am Rhein gibt es mit Ausnahme des ersten „fest steht und treu", wo die meisten — man kann es ihnen gar nicht übelnehmen — sich den chromatischen Ton



ersparen, auch nur rhythmische Eigenmächtigkeiten; so werden im fünften und siebenten Takt die punktierten Achtel mit den nachfolgenden Sechszehnteln nicht beobachtet und — nicht etwa nur von undisziplinierten Sängern, sondern auch von angesehenen Chören, die Schlußtakte mit den folgenden willkürlich, wer weiß von wem erfundenen Pausen



gesungen, obwohl auch in diesem ganz besonders kraftvoll einherschreitenden Liede der wuchtige, markierte Rhythmus das allein Angemessene ist und die eingeschobenen Achtelpausen die Ausführung eher erschweren als erleichtern.

Was die Texte der beiden Lieder betrifft, so sind mir von „Deutschland über alles" Änderungen nicht bekannt. Um so zahlreicher sind die Abweichungen der „Wacht am Rhein" von der ursprünglichen Fassung Max Schneckenburgers in der mit vollem Recht volkstümlich gewordenen Melodie von Karl Wilhelm. Bei aller Achtung vor dem Recht des Dichters wird man aber beim Vergleich der dritten Strophe, die im Original so lautet: „Auf blickt er, wo der Himmel blaut, wo Vater Hermann niederschaut" mit der jetzt gebräuchlichen Fassung, ferner in dem Ersatz des ursprünglichen „Tröpfchen Blut" durch einen richtigen vollen „Tropfen", sowie in der Änderung des „die Fahnen flattern in dem Wind" in „hoch im Wind" wirkliche Verbesserungen erkennen müssen, die der Dichter höchst wahrscheinlich selber gebilligt hätte. Mit diesen Änderungen des bei Lebzeiten Schneckenburgers (1819—1849) noch nicht gedruckten, von seiner wie von Freundeshand mehrfach geänderten Gedichts hat es Wilhelm Gräf in Mörs, Ludwigs Erks bekannter tüchtiger Mitarbeiter am deutschen Volkslied, 1854 seinem Freunde Karl Wilhelm in Krefeld mit der Bitte um eine neue Melodie — es war schon mehrfach in Musik gesetzt worden — übersandt. Und diese veränderte neue Fassung hat dem Komponisten vorgelegen, nicht die ursprüngliche, die auch das „lieb Vaterland, magst ruhig sein" nicht jeder einzelnen Strophe als Kehrreim, sondern nur der letzten als Schluß gegeben hatte. Nur in der jetzigen (für die preußischen Schulen übrigens behördlich festgelegten) Fassung des Textes, die auch für die ganze musikalische Form des Liedes bestimmend war, haben wir die „Wacht" kennen und lieben gelernt, und kein noch so warmes und beredtes Eintreten für die Wiedereinsetzung des Dichters in sein Autorrecht könnte zu einem anderen als einem lediglich literarischen, für das Lied aber ganz bedeutungslosen Erfolge führen.

Freuen wir uns des Besitzes dieser Nationalgesänge, sorgen wir für die Erhaltung ihrer Reinheit und hoffen wir darauf, sie für absehbare Zeit nur in Friedensstimmung singen zu dürfen.

Das 11. deutsche Bachfest in Leipzig

Zweijahrhundertfeier der Berufung Joh. Seb. Bachs als Thomaskantor nach Leipzig

Von Wilhelm Weismann / Leipzig

Es hat seine besonderen Gründe, wenn man sich entschlossen hatte, das diesjährige Bachfest in Leipzig abzuhalten. Haben sich doch am 1. Juni 200 Jahre vollendet, daß Joh. Sebastian Bach das Leipziger Thomaskantorat übernahm, um damit jene Stellung anzutreten, die ihm ermöglichte, den Forderungen seiner innersten Natur Genüge zu leisten. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade derjenige Künstler, der das deutsche Wesen am reinsten und zugleich umfassendsten zum Ausdruck brachte, ein ausgesprochener Kirchenmusiker war. Diese Tatsache läßt sich einmal nicht wegdisputieren, trotzdem man in jüngster Zeit immer wieder versucht hat, Bach zu einer Art Revolutionär zu stempeln, der mit den kirchlichen Traditionen gebrochen habe. Man hat nicht zu übersehen, daß Bach seine Hofstellung in Köthen vor allem deshalb aufgab, um in Leipzig dasjenige Tätigkeitsfeld zu finden, das seinem Geist die wesensähnlichste Form entgegenbringen konnte. Wenn dieser dann doch über die Mauern einer starren Orthodoxie emporwuchs, so sind dafür ganz bestimmte Ursachen anzugeben. Wie jedes große Genie, so war auch Bach eine reine, dogmenfremde Natur. Uneingeengt durch scholastische Begriffe, trat er dem Christentum gegenüber und sah mit Geistesauge hinter dessen erstarrten Formen die tiefsten Symbole des menschlichen Lebens. Sünde, Schuld sind für ihn nicht nur Erlebnis,

sondern auch Erkenntnis, und in dieser Erkenntnis liegt seine Weltanschauung verankert. Auf Grund dieses einerseits höchst rationalen Erkennens gelangte er zu dessen notwendiger, irrationaler Ergänzung, zum Glauben an die Erlösung durch Christus und damit zum eigentlichen Christentum. — Nur dadurch, wenn wir Bach ebenso vorurteilsfrei auf uns wirken lassen, wie er selbst Welt und Mensch betrachtet hat, können wir zum Verständnis des innersten Menschentums dieses Mannes gelangen.

Es war eine Genugtuung zu sehen, wie in nie geahnter Zahl Musiker und Musikfreunde aus allen Teilen des Reiches herbeigeströmt waren, um diese Zweijahrhundertfeier festlich zu begehen. Wir stehen in einer Zeit intensivster Bachpflege, und so könnte dieser Andrang also nicht wundernehmen. Aber wie die Verhältnisse heute liegen, ist für jeden „normalen“ Menschen ein solches Fest mit schweren pekuniären Opfern verbunden, so daß man wirklich stolz darauf sein darf, wie der Deutsche auch unter Entbehrungen sich seine geistigen Genüsse nicht rauben läßt. Und ein solcher Genuß erhöht sich dann auch, je mehr er mit Entbehrungen erkauft wird, wodurch er dann auch erst seine eigentliche Bedeutung erhält. Im Hinblick auf den besonderen Charakter des Festes hatte man sich auf die Aufführung lediglich Bachscher Werke beschränkt, so daß man also Gelegenheit hatte, diesen einzigartigen Mann in vollster Ungetrübtheit auf sich wirken zu lassen. Fast war es aber des Guten zu viel. In acht, sage und schreibe acht Veranstaltungen der verschiedensten Art ergossen sich die Fluten dieses unerschöpflichen Bachs über die Zuhörer, so daß man wirklich zu tun hatte, all die vielen Eindrücke in Ordnung zu verarbeiten.

Den Anfang machte die Motette des Thomanerchores unter Prof. Karl Straube, dem man ja überhaupt das Fest zu verdanken hat. Und was dieser unermüdliche Künstler aus den Knabenstimmen — gesungen wurden die beiden Motetten: „Der Geist hilft...“ und „Jesu meine Freude“ — herausholte, ist geradezu erstaunlich und des berühmten Chores vollkommen würdig, wenn man auch über die Interpretation einiger Stellen verschiedener Meinung sein kann. — Ein gewaltiger, sozusagen vierfacher Pfeiler des Festes war der Kantatenabend. Die Wahl der Werke war insofern recht glücklich, als in den zum Vortrag gelangenden Kantaten uns Bach in der ganzen Mannigfaltigkeit seines Wesens entgegentritt. Wohl mit voller Absicht wurden die beiden Kantaten „Gott der Herr —“ und „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ nebeneinander gestellt. Man kann sich auch kaum etwas Gegensätzlicheres denken. In ersterer erscheint Bach als Vertreter der gesamten Christenheit. Ein freier, mächtiger, geradezu an Händel erinnernder Geist spricht aus ihr. Es ist etwas Großes, zu sehen, wie sich diese beiden im Grunde so verschiedenen Männer bei derartigen allgemein menschlichen Texten die Hand reichen. Diese objektive Seite ist bei Bach auch insofern etwas Besonderes, als dadurch die andere Seite, die ungründbare Tiefe seiner inneren Natur, um so schärfer hervortritt. Ein Beweis dafür ist die zweite Kantate, die in die Mysterien einer nach Vereinigung mit Jesus sich sehnenden Seele führt. Die Arie „Doch weichet“ — von dem übrigens vortrefflichen Emil Graf gesungen — war im Tempo merklich zu langsam und durch zu viel Ritardandi unterbrochen. Die innere Steigerung dürfte hier auch eine äußere Steigerung im Tempo zur Folge haben. In der Schlußkantate: „O ewiges Feuer“ durchdrang sich bei Bach gleichsam das Äußere mit dem Inneren. War es doch, als ob aus den langen Orgelpunkten der Tonika und Dominante Kräfte hervorbrächen, um die ganze Welt nochmals neu zu erschaffen. Eine weitere geistliche Kantate brachte noch der Festgottesdienst mit „Christ unser Herr zum Jordan kam“, ein von tiefsinniger Phantasie erfülltes Werk. Erwähnt sei auch bei dieser Gelegenheit die — man mag sich zu ihr stellen wie man will — charaktervolle Predigt von Superintendent D. Cordes.

In dem Orchesterkonzert hörte man außer der Suite Nr. 4 in D-Dur die weltliche Kantate von der Vergnügsamkeit und die beiden Konzerte in C-Dur und D-Moll für drei Klaviere von Hans Beltz, Anton Rohden und Otto Weinreich gespielt, gut in den schnellen, in den langsamen Sätzen aber doch recht trocken und sandig vorgetragen. Von der schwermütigen Poesie dieser Adagios war nichts zu spüren. Lotte Leonard hingegen erweckte mit ihrer prächtigen, frischen Stimme die Kantate zu lebendigstem Leben. Auch der „vergnügsamste“ Philister wäre dabei ordentlich warm geworden.

In den Kammermusikkonzerten gab es diesmal, neben verschiedenen Solowerken für Violine (Flesch), Cello (Klengel), Klavier (Egon Petri — seine an sich recht guten, modernen Bearbeitungen passen nicht in ein stilreines Bachkonzert —) u. a. zwei besondere Überraschungen. Einmal die Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“, die schon für das letzte Breslauer Bachfest vorgesehen war. Zu der, von W. Wolffheim nur in den Singstimmen neu aufgefundenen Kantate, hat Georg Schumann mit stilsicherer Hand eine recht flüssige Begleitung geschrieben, und so erlebte nun das entzückende Werk unter seiner Direktion am Flügel die Leipziger Erstaufführung (die Uraufführung hat in Berlin stattgefunden) und löste, von Lotte Leonard und Maria Philippi recht launig vorgetragen,
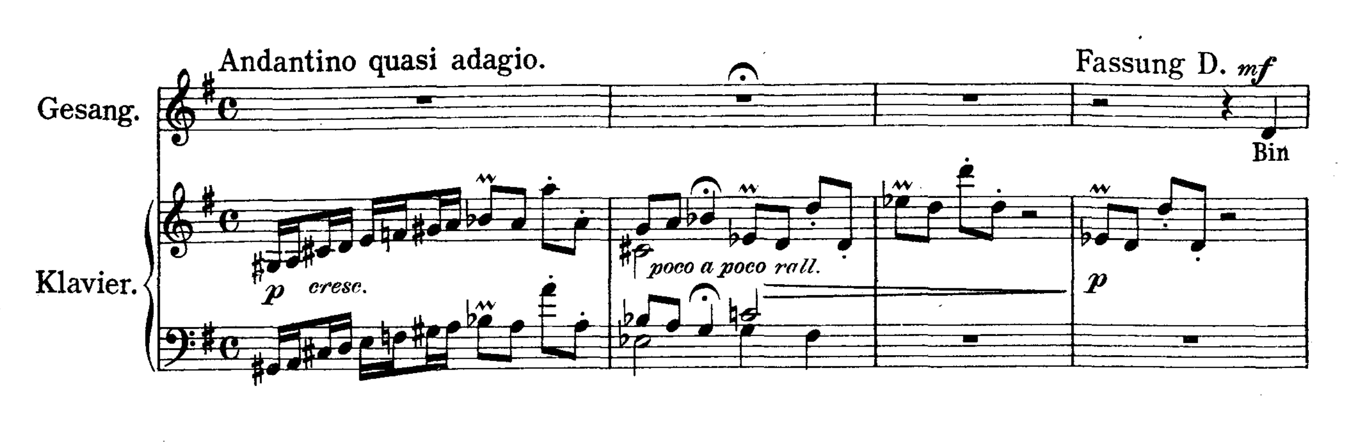
Zu unserer Notenbeilage
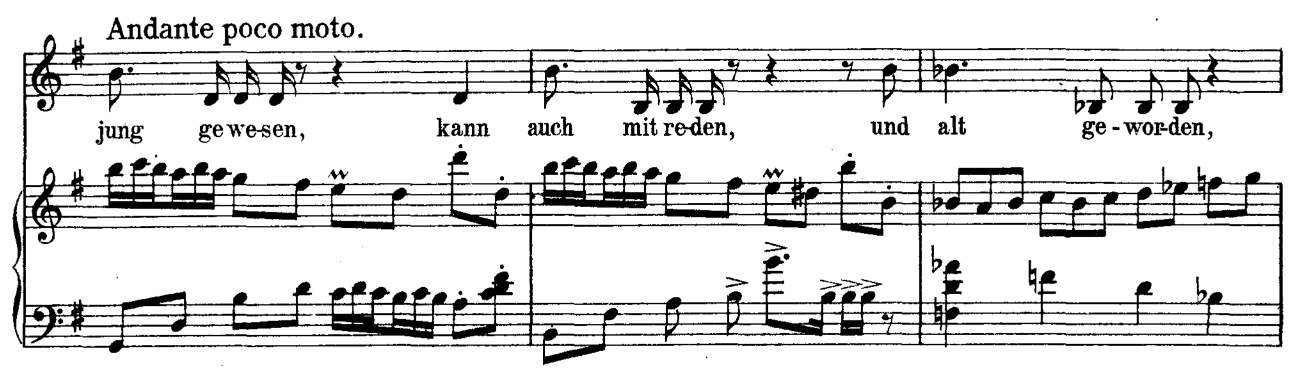
Nochmals bringen wir unsern Lesern zwei Fassungen von Mörikes „Rat einer Alten“ (s. die Nr. 9/10, 12), die eine vollständig, die andere in der Singstimme, so daß nunmehr — mit der Hugo Wolfschen — sechs Fassungen des gleichen Gedichtes vorliegen. Wir haben uns erst jetzt entschlossen, auch diese beiden Fassungen — außerdem sind uns noch einige weitere zugesendet worden — zu veröffentlichen, können mithin auch erst im nächsten Heft auf die ganze Frage zu sprechen kommen; d.nn es wird vorausgesetzt, daß der — fähige — Leser zunächst möglichst von sich aus zu einem Urteil über die Fassungen gelangt, nachdem der Charakter des Gedichtes (Nr. 2) klargelegt worden ist. Vor allem ist es nötig, daß der Beurteiler die einzelnen Fassungen auch singe, um sich in jeder Beziehung in sie einzuleben.

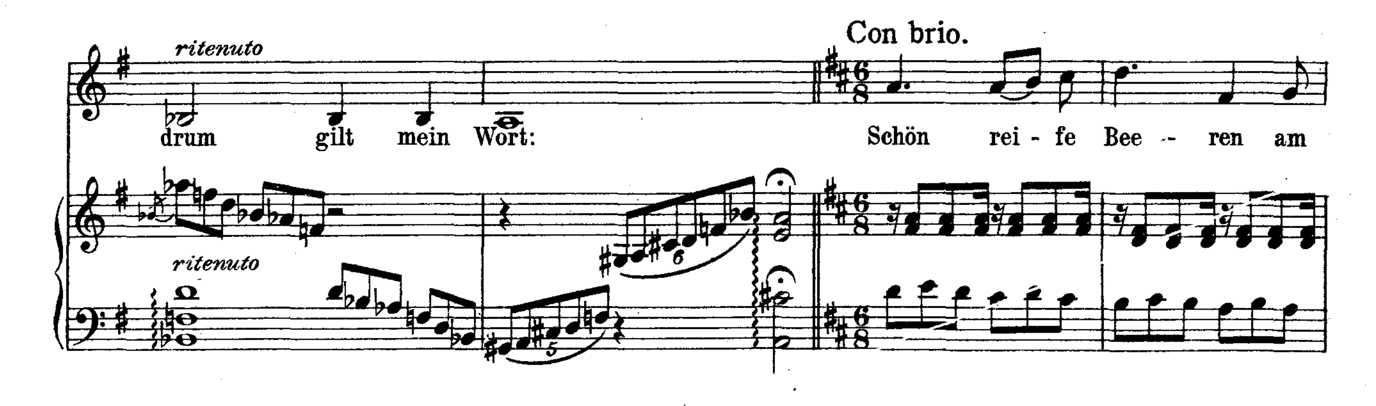
Z. f. M.
Beilage 42.
Heft 13/14 1923.
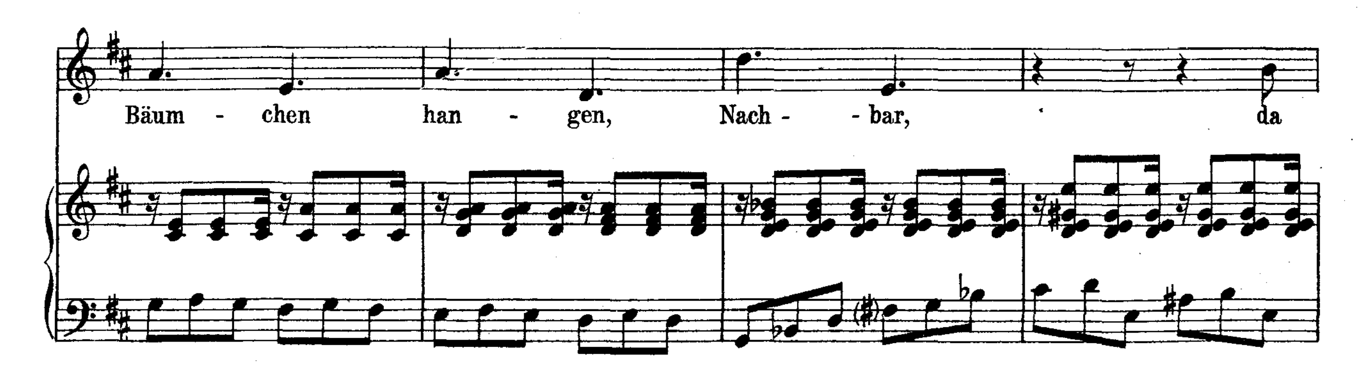
Rat einer Alten.

(Mörike.)
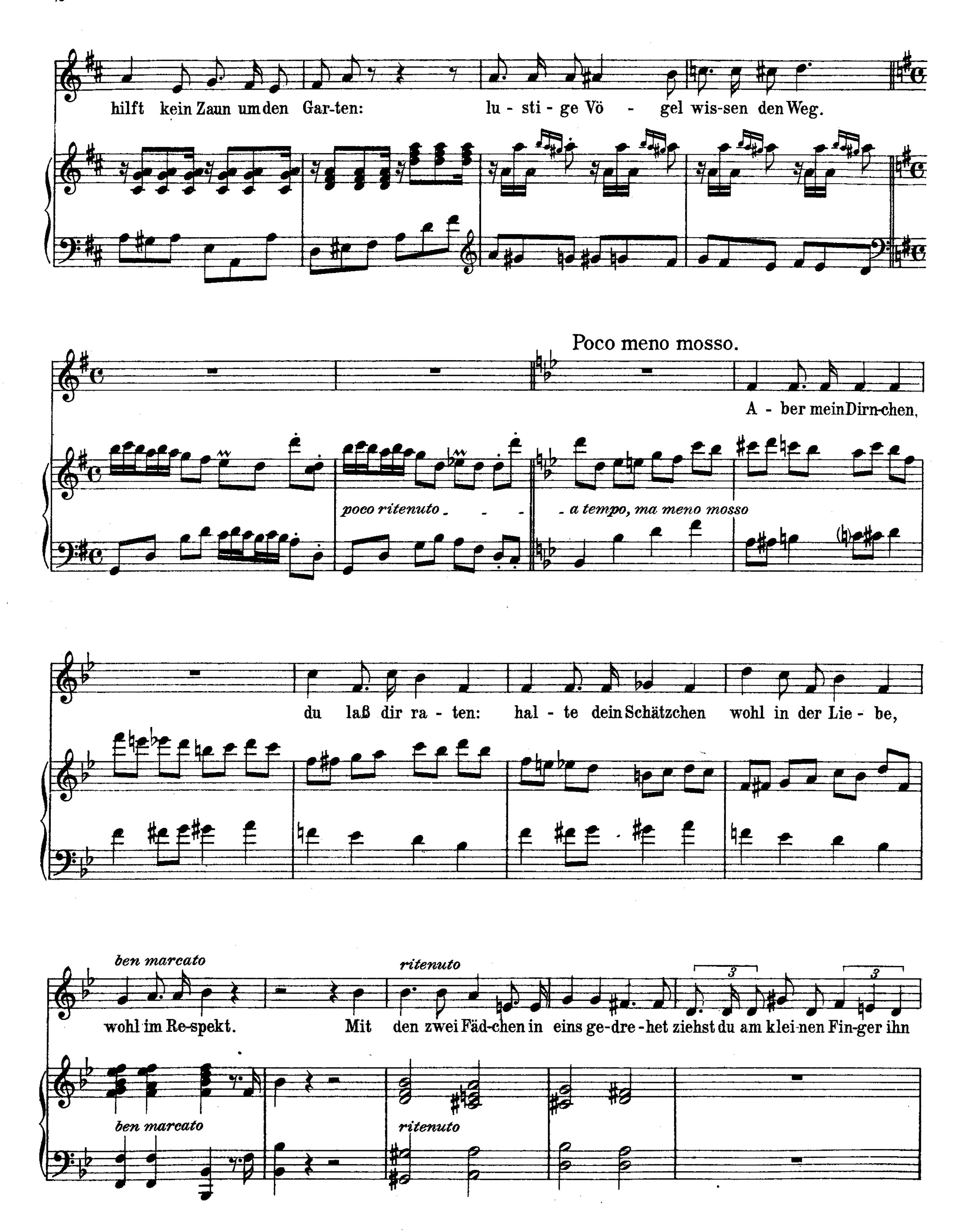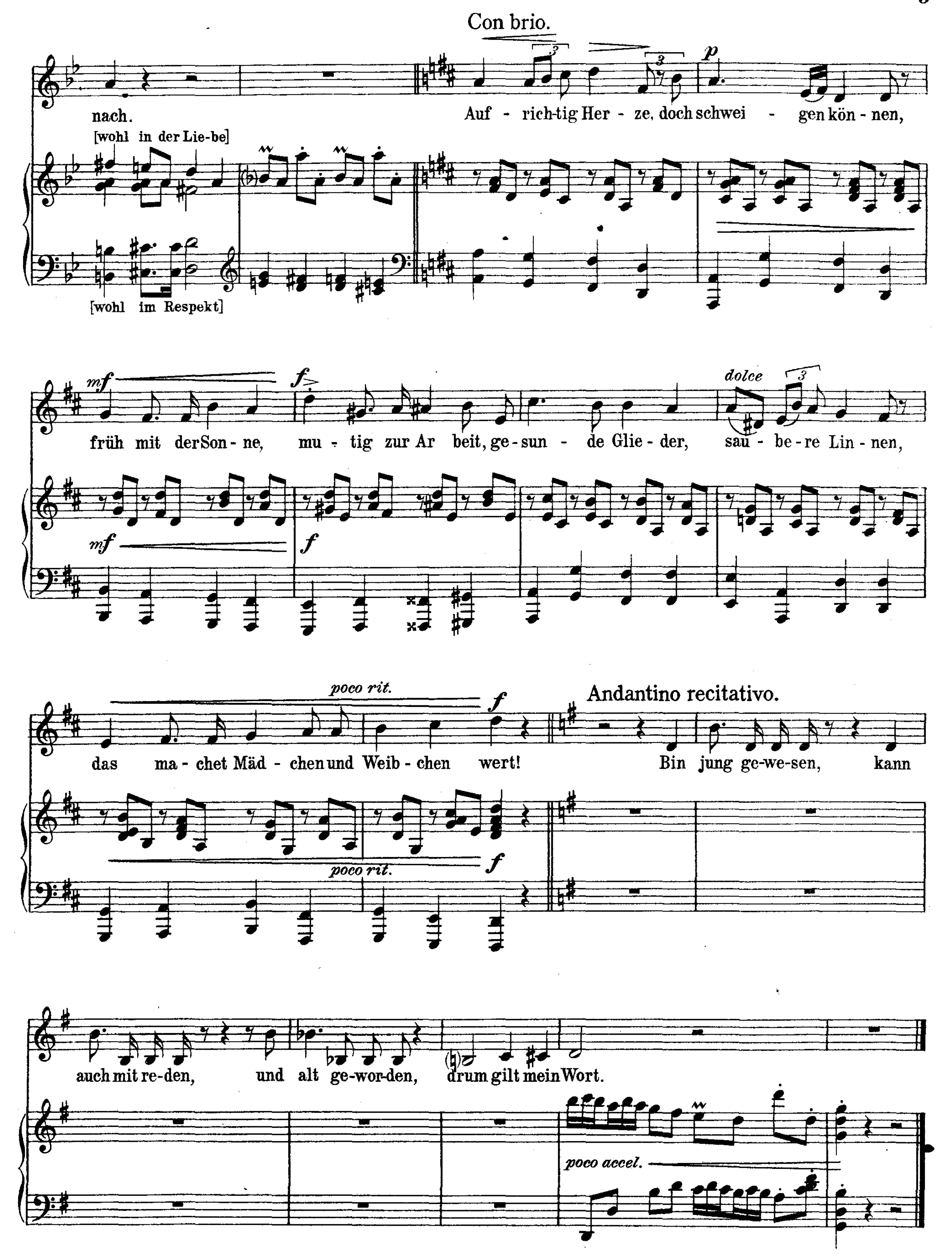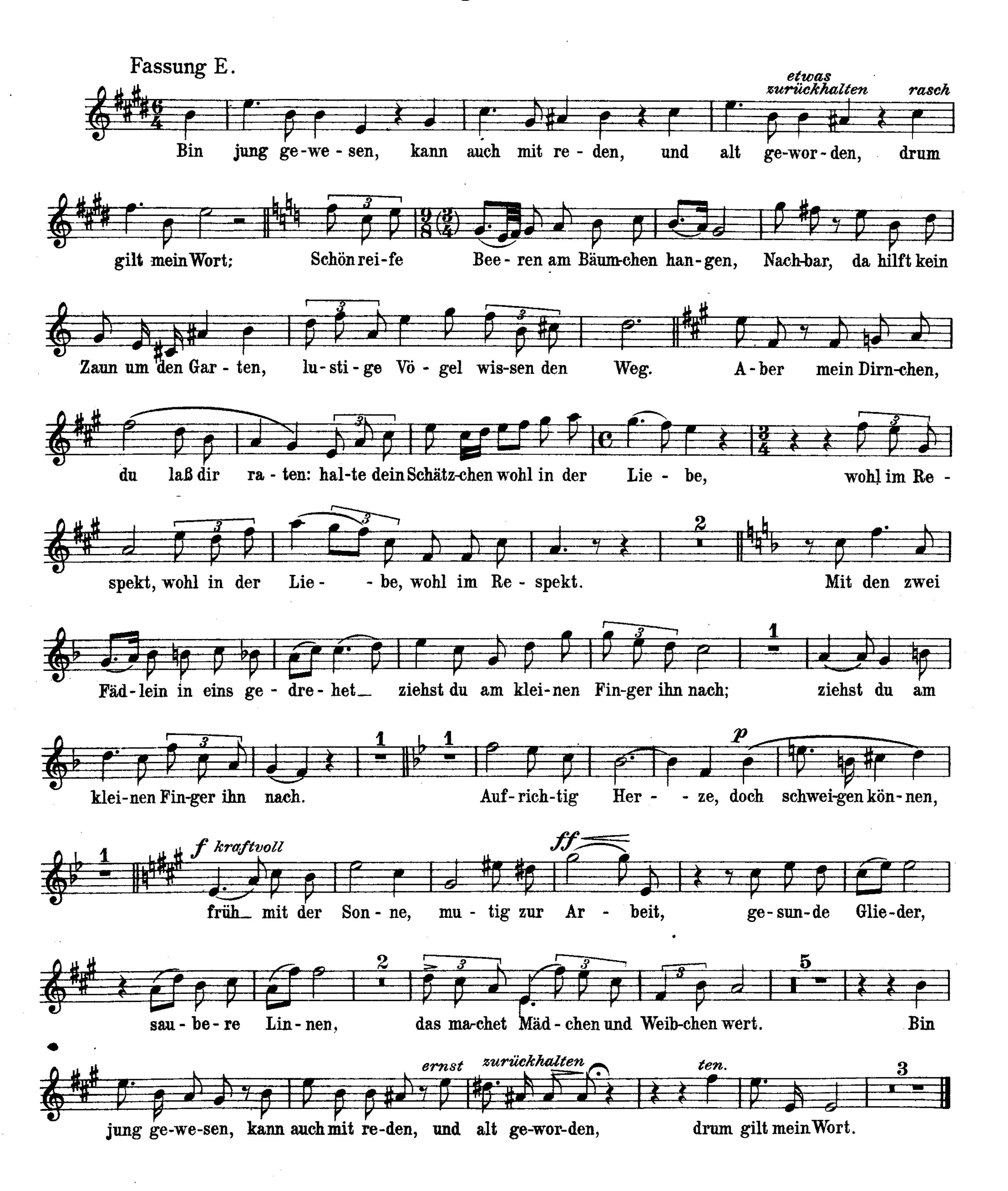








Verlag der „Zeitschrift für Musik."
Steingräber Verlag, Leipzig.


hilft kein Zaun um den Gar-ten: lu - sti - ge Vö - gel wis-sen den Weg.
Poco meno mosso.
A - ber mein Dirn-chen,
poco ritenuto
a tempo, ma meno mosso
du laß dir ra - ten: hal - te dein Schätzchen wohl in der Lie - be,
ben marcato
wohl im Re-spekt. Mit den zwei Fäd-chen in eins ge-dre-het ziehst du am klei-nen Fin-ger ihn
ritenuto
ben marcato
ritenuto


Con brio.
p
nach. Auf - rich-tig Her - ze, doch schwei - gen kön - nen,
[wohl in der Lie-be]
[wohl im Respekt]
mf
f
früh mit der Son - ne, mu - tig zur Ar beit, ge - sun - de Glie - der,
dolce
sau - be-re Lin - nen,
mf
f
poco rit.
f
Andantino recitativo.
das ma - chet Mäd - chen und Weib - chen wert!
Bin jung ge-we-sen, kann
poco rit.
f
auch mit re-den, und alt ge-wor-den, drum gilt mein Wort.
poco accel.

Eine weitere Vokalfassung von Mörikes „Rat einer Alten".



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

allerseits Heiterkeit aus. Welch elegante und graziöse Gesellschaftsmusik konnte aber auch Bach schreiben! — Die zweite Überraschung war das auf Grund des alten Cembalo mit seinem durch Anreißen der Saiten erzeugten Ton von Karl Maendler konstruierte „Bach-Klavier" (s. letzte Nummer S. 265), das von Julia Menz als Solo- und Begleitinstrument vorgeführt wurde. Der Versuch Maendlers kann als durchaus gelungen bezeichnet werden. Ganz wunderbar vermählte sich z. B. im Brandenburgischen Konzert in B-Dur der bezaubernd rauschende und nunmehr schattierungsfähige Ton dieses Instruments mit dem tiefen, sonoren Saitenklang der Bratschen, Gamben, Cello und Kontrabaß. Auch ist der Ton stark genug, um sich — wie man bei dem F-Moll-Konzert für Streichorchester und hier ganz solistisch behandeltem Cembalo hörte — durchzusetzen. Auch in dem Klaviersatz der Gamben-Sonate in G-Moll (Gambe: Chr. Döbereiner) und den Solowerken (Tokkata und Fuge C-Moll und einige Präludien und Fugen aus dem W.T.Kl.) bewährte sich im ganzen genommen das Instrument. Doch wird man vielleicht Stücke von so gewaltiger Expansionskraft wie das B-Moll-Präludium lieber von einem modernen Flügel gespielt hören. Das Leidenschaftlich-Pathetische, das eben auch bei einem Bach nicht fehlt, kommt auch hier noch zu wenig zur Geltung. Das Cembalo vertritt, um einen Vergleich anzuwenden, mehr die reine Natur, im Gegensatz zum sentimentalisch-menschlichen Klavier. Doch haben wir Grund genug, für das in seiner Art herrliche Instrument dankbar zu sein, das sich ohne weiteres gerade auch als Begleitinstrument für alte Kammer- und Orchestermusik durchsetzen wird. — Noch besonders erwähnen möchten wir die „Vier Gesänge aus dem Schamellischen Gesangbuch", die — von Maria Philippi mit ihrer schlichten, aber um so mehr zu Herzen dringenden Stimme gesungen — die tiefste Wirkung hatten. Das einfache Strophenlied wird in seiner einfachen und schmucklosen Art oft nur zu sehr unterschätzt, kommt aber, wie etwa hier, zu den richtigen Liedern auch noch die richtige, tief innerliche Sängerin, so lassen sich damit ganz einzigartige Wirkungen erzielen.

Zum gewaltigen Schlußpfeiler des Festes, der Hohen Messe, leitete das in der Thomaskirche, lediglich von Günther Ramin bestrittene Orgelkonzert über. Von den vorgetragenen Werken sei besonders die von ungemeinem Liebreiz, ja Schalkhaftigkeit erfüllte G-Dur-Sonate erwähnt, die wieder einmal zeigt, daß Bach auch auf der Orgel das Scherzen versteht. Es berührt immer ganz eigentümlich, wenn dieser Meister sich einer solch kindlich spielenden Freude überläßt. Seine Musik bekommt dann bisweilen etwas Schwebendes, fast Überirdisches. Ramin spielte mit der an ihm gewohnten Meisterschaft, doch hätten wir bei manchem gerne eine einfachere, natürlichere Registrierung gewünscht.

Es war, als hätten sich zur Aufführung der Hohen Messe nochmals alle Kräfte des Festes vereinigt, um in einem einzigen machtvollen Schlußakkord auszuklingen. Für den Zuhörer waren es Feierstunden, dankbar und andachtsvoll überließ er sich den Offenbarungen eines unbegreiflichen Genius. Was Prof. Straube mit Chor und Orchester in den oft sehr anstrengenden Partien der Messe sowie auch vor und während des ganzen Festes geleistet hat, wäre ein großes Kapitel für sich, auch deshalb, weil das Fest in kürzester Zeit organisiert werden mußte, indem es sich erst durch Stiftungen des In- und Auslandes ermöglichen ließ. Straube ist es, der Leipzig zur eigentlichen Bachstadt und damit zu einem Mittelpunkt der gesamten musikalischen Welt gemacht hat. Was das bedeutet, läßt sich gerade zur Zeit gar nicht genügend abschätzen. Außer den bereits angeführten Solisten seien noch in besonderem Ilse Helling-Rosenthal und Wolfgang Rosenthal angeführt, die gerade in der Messe ihre prächtigen Stimmen, bei stärkstem Eingehen auf den Text, zu voller Entfaltung brachten. Es dürfte überhaupt nichts ganz Gewöhnliches sein, wie an diesem Fest die Solisten zu einem wirklich runden, harmonischen Ganzen zusammengewirkt hatten.

In der schon am Samstag stattgefundenen Mitgliederversammlung hielt nach sehr eiliger, aber denn doch etwas selbstherrlicher Erledigung des geschäftlichen Teils von Seite des Vorsitzenden, Prof. A. Schering einen phantasievollen und großes Interesse erweckenden Vortrag über „Seb. Bachs Leipziger Wirkungskreis", der das alte Leipzig und die nüchternen Verhältnisse, in denen Bach stand, recht lebendig vor den Augen der Zuhörer entstehen ließ.

Als Ganzes dürfte dieses Bachfest eines der eindrucksstärksten und einheitlichsten sämtlicher Bachfeste gewesen sein.

Musikbriefe

AUS MÜNCHEN

Von Heinrich Stahl

Wie die Kammermusikvereinigungen gleich Pilzen aus dem Boden schießen, so scheinen auch Serienkonzerte, der „Zyklus", Feste und Feiern größter Dimension allgemach den „alleinigen" Solisten in den Hintergrund drängen zu wollen. Man hat freilich den Bemühungen dieser Quartette, Trios und der ausgezeichneten hiesigen Bläservereinigung Regenerationen fast verschollener Werke eines Mozart, Beethoven, Schubert — so eigentümlich das klingen mag — zu verdanken. In dieser Richtung wirkt die Tätigkeit des Berber-Quartetts, des Kammertrios Huber-Härtl-Hindemith, des Münchner Streichquartetts und anderer veredelnd auf das ganze Konzertleben. Schade nur, daß fast zu viel Wertvolles dann gedrängt nebeneinander steht und die Hast des Alltags, in schroffem Widerspruch zur Intimität des Kammermusizierens, vieles und zu rasch aus Gedächtnis und Innenleben unbarmherzig wegfegt.

Aufs ganze ging schon der auf acht Abende sich erstreckende Brahms-Zyklus des Birkigt-Quartettes, der sämtliche Kammermusikwerke des Meisters in gediegener und oft prächtigster Ausführung brachte, bei übrigens anhaltend regem Interesse des Publikums. Der Primarius Hugo Birkigt, zugleich erster Konzertmeister der Staatstheater, konnte zudem eine Anzahl wundervollster altitalienischer Instrumente aus seinem Besitz zur Erhöhung der Klangschönheit ins Feld führen, was nebenbei zu Betrachtungen nicht sehr hoffnungsvoller Art über moderne Klangverbesserungen anregen konnte.

Von wertvollen oder wenigstens irgendwie interessierenden Novitäten seien als unbedingt zu den ersteren gehörend S. v. Hauseggers zwei Männerchöre mit Orchester: „Schlachtgesang" und

„Totenmarsch" erwähnt, die mit ihrem packenden Aufbau ihrer leuchtenden Instrumentierung und vor allem ihrer seelischen Wärme und Kraft bei der Zuhörerschaft des Konzertvereins volles Verständnis fanden. Mehr als des Wieners Carl Prohaska fünfsätzige Serenade, dessen bedeutendere „Frühlingsfeier" wohl zu wenig aufgeführt wird, gefiel des Schweden Kurt Atterberg „Meeressinfonie", stimmungsvolle, farbige Naturschilderung ohne ausgeprägten Sinn freilich für formale Gliederung im ganzen. Gerhard v. Keußlers Sinfonie mit melodramatischem Monolog „An den Tod" endlich fesselte stärker durch den Ideengehalt der Dichtung (ausschließlich der naturwissenschaftlichen Exkurse!), ohne die peinliche Problemhaftigkeit dieser Mischgattung aus der Welt zu schaffen. Keußler hinterließ als Dirigent sehr sympathische Eindrücke.

Ein Schumann-Abend — Ouvertüre zu Genoveva, IV. Sinfonie, Manfred — mit Hans Pfitzner am Pult, ferner Ludwig Wüllner, Anna Wüllner-Hoffmann, Ernst Wilhelmy wird ebenso unvergessen bleiben wie das harmonische, hochkünstlerische Zusammenwirken Pfitzners mit dem begabten Baritonisten Heinrich Rehkemper. Eine Hugo-Wolf-Feier, zum Gedächtniis des 20. Todestags, bei der Karl Erb, Friedrich Brodersen und das Birkigt-Quartett vom Besten boten, veranlaßte Kundgebungen, als wollte die Menge den armen Liedersänger gewaltsam aus dem Orkus heraufholen.

Mehrere Abende „Neue Musik" waren den Modernen gewidmet, jenen Modernen, die offenbar den Durchbruch zu einem neuen Klangempfinden erzwingen wollen. Ich meine damit weniger Arnold Schönberg, der gewiß mit einem Fuß noch in einer andern Landschaft steht, trotz seiner Siebenmeilenstiefel — man hörte sich in diesem Milieu wie Konservatives, zu deutsch Erhaltendes, sein Streichquartett in D-Moll, op. 7, und jenes mit Sopranstimme, op. 10, an — als vielmehr Igor Strawinsky mit der nicht genügend witzigen, aber aufreizend tönenden „Geschichte des Soldaten" und vor allem Anton v. Webern, der mit fünf ohrenzerreißenden Stücken für Streichquartett in der Zersetzung aller Wohlklänge entschieden Fortschritte gemacht hat. Felix Petyrek hält die schwankende Mitte, Zuckersüßes bietet er ebenso in dem aufgeführten Klaviertrio und dem einsätzigen Sextett (mit Klavier und Klarinette) wie bitterste Gegenwart. Es läßt sich überhaupt meines Erachtens über derlei Gerichte heute nur urteilen: sie schmecken mir oder sie schmecken mir nicht. Ich persönlich kann ihnen schon deshalb keinen Geschmack abgewinnen, weil sich meine Gehörwerkzeuge malträtiert fühlen und sich zum rein ästhetischen Unbehagen das vergebliche Suchen nach ethischen Gesichtspunkten gesellt. Aber die sollen wohl gar nicht gegeben werden, der „Ton an sich" scheint die Losung, der Ton mit sich allein, ohne Freunde, ohne aufbauende Gemeinschaften. Sei es drum! Jeder hat die Verantwortung für seine Ansichten. Aber es sei auch erlaubt, schmerzliches Gefühl auszudrücken, daß ein geborenes Talent wie Paul Hindemith in diesen Geleisen läuft, er, den sein eminentes rhythmisches Gefühl, seine Erfindungskraft nicht auf Rosen betten, nein, ganz neue Bezirke der Schönheit entdecken lassen könnte. Das Ende wird es lehren, wohin so ausschweifende Lärmszenen wie in der Kammermusik, op. 24 Nr. 1, die Hermann Scherchen als Dirigent gestrafft überblickte, führen werden. Aber ich vergreife mich in der Ausdrucksweise: auch Endzwecke und Ziele soll es wohl da nicht geben, es wird nur „musiziert". Aus dem Manuskript wurde noch Hindemiths Liederzyklus „Die junge Magd" nach 6 Gedichten von Georg Trakl (mit Flöte, Klarinette und Streichquartett), von der ihre Aufgabe mit Geist bewältigenden Altistin Hüni-Mihacsek vorgetragen, eine, wie die Gedichte, gezwungen naturalistisch und dabei monoton wirkende Folge. Den Mitwirkenden, vor allem dem Frankfurter Amar-Quartett kann man nur nachrühmen — und damit seinem hervorragenden Bratschisten Paul Hindemith —, daß sie ihr Bestes einsetzten. Von Münchner Künstlern sind noch Franz Dorfmüller, Anton Huber, Valentin Härtl und Karl Wagner besonders hervorzuheben.

Andere Gefilde — eine Münchener Reger-Feier! Eine Huldigung, an der sich fast alle musikalischen Vereinigungen und Gesellschaften von Bedeutung beteiligten. Joseph Haas, als einer der angesehensten Schüler Regers, hielt im abschließenden Konzert, dem sechsten, eine Gedächtnisrede, in der er Reger nicht nur als bedeutenden Komponisten feierte, sondern ebenso als durchaus deutsch empfindenden Charakter und hinwies auf die stärkenden und heilenden Mächte, die von seiner Kunst in das deutsche Volk übergehn könnten und sollten. Auf Anregung der Ortsgruppe München der Max-Reger-Gesellschaft hatte man im allgemeinen den Ausweg gewählt, daß die größeren Institute und Vereine innerhalb ihrer regulären Veranstaltungen je einen Abend Reger widmeten, so daß es sich weniger um eine zusammenhängende Feier aufeinanderfolgender Tage als um eine Reihe in längerem Zeitraum sich ablösender Konzerte handelte. Die Anteilnahme des Publikums war deshalb nicht geringer. An der Spitze marschierte die „Musikalische Akademie" mit dem Münchener Lehrergesangverein unter Leitung von Hans Knappertsbusch; Mozartvariationen und 100. Psalm, namentlich letzterer mit ungeheurer Steigerung, gaben als große Werke den Auftakt, während Felix Berber mit dem Vortrag des Violinkonzerts eine Meisterleistung vollbrachte. Der Bachverein und sein Dirigent Dr. Ludwig Landshoff hatten das „Konzert im alten Stil" für Orchester, die Hillervariationen, das Doppelopus 144, nämlich „Requiem" und „Der Einsiedler", gewählt, wovon das Konzert im alten Stil und das Requiem, dieses auch dank der Gestaltungskraft der Altistin Anna Erler-Schnaudt den reinsten Eindruck hinterließen. Dem stimmbegabten Baritonisten Josef Kiechle ist es natürlich nicht zuzuschreiben, daß „Der Einsiedler" neben dem Requiem verblaßte. Die „Nonnen" dirigierte im Konzertverein Eberhard Schwickerath, den Chor der „Konzertgesellschaft für Chorgesang" sicher beherrschend, später Siegmund von Hausegger das Pult überlassend, der am „Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie" seine Kräfte maß mit einem Erfolg, dem das zwiespältige Werk zunächst hartnäckig im Wege zu stehn schien. Zu Beginn aber dieses Abends zauberte noch einmal Karl Straube die Seele seines Freundes hervor mit jener herrlichen „Fantasie über BACH" — ein unvergeßliches Erlebnis!

Es würde hier zu weit führen, alle Kammermusikwerke noch einzeln anzugeben, die sich in den festlichen Konzerten des Münchener Tonkünstlervereins, der Ortsgruppe der Max-Reger-Gesellschaft, der Akademie der Tonkunst ansammelten. Ich beschränke mich daher darauf, zu berichten, daß Bekanntes und Unbekannteres, Schwierigeres (auch vom Standpunkt des Zuhörers) und längst Erschlossenes sich mengten, so daß tatsächlich eine große und lehrreiche Übersicht ermöglicht wurde. Die Künstler aber, die in diesem Schaffensgebiet Regers Hervorragendes als Wiederschaffende leisteten, haben Anspruch, wie die vorgenannten erwähnt zu werden: Berber mit seinen Quartettgenossen, Jani Szanto mit den seinigen (Münchener Streichquartett), Franz Dorfmüller, August Schmid-Lindner, Karl Wagner, Johannes Hegar, Alois Schellhorn, Lore Winter, Philipp Haaß, Tiny Debüser, Valentin Härtl. Sollte ich einen vergessen haben, so möge er es, im Dienste einer guten

Sache, ebenso entschuldigen als die vielen andern, die dieses Frühjahr einen „Reger“ in ihr Programm einflochten, ohne daß es möglich wäre, die „blaue Blume“ nun überall sorglich aus den Kränzen loszulösen und zu preisen.

Man kann Reger begeistert anhängen, wie der hier gewiß nicht kleine Kreis seiner Schüler und Verehrer, man kann vielen seiner Werke gegenüber eine abwartende Stellung einnehmen — so viel ist sicher: die groß angelegte Münchener Gedächtnisfeier hat zur rechten Zeit manche davor bewahrt, ihn in Pausch und Bogen abzulehnen, sich ihm zu verschließen, ohne ihn zu kennen.

AUS NEW-YORK

Das Philadelphia Orchester in New-York — Das New-Yorker Philharmonische Orchester

Von Hans W. Astheimer

Bei der ohnehin schon großen Anzahl von Konzerten, die New-Yorks einheimische Orchester alljährlich veranstalten, möchte es erscheinen, als ob Eulen nach Athen getragen würden, wenn wir uns den Besuch des Orchesters aus dem benachbarten Philadelphia erbitten. Doch möchte New-York diesen Besuch auf keinen Fall entbehren; im Gegenteil! Während in früheren Jahren unsere Nachbarn etwa sechsmal während der Saison zu uns kamen, ist dem Drängen nach häufigeren Besuchen jetzt dahin entsprochen worden, daß zehn bis zwölf Konzerte im Winter veranstaltet werden.

Der Grund dafür erhellt ohne weiteres, wenn man dieses Orchester auch nur ein einziges Mal gehört hat. Obgleich es das jüngste der fünf großen amerikanischen Orchester ist — es hat soeben sein 23. Jahr vollendet —, nimmt es doch eine hervorragende Stellung in der Musikwelt Amerikas ein. In kleinem Maße im Jahre 1900 gegründet, erzielte der erste Dirigent, Fritz Scheel, so glänzende Resultate, daß ein Komitee reicher und wohlwollend gesinnter Männer sich bildete, um das Orchester denen anderer Großstädte ebenbürtig zu machen. Bekanntlich sind alle großen Orchester dieses Landes auf die Freimütigkeit einiger Millionäre angewiesen, weil selbst bei ausverkauften Häusern ein horrendes Defizit auszugleichen ist: Ohne die philanthropische Gesinnung einiger Dollarkönige könnte es keine Sinfoniekonzerte geben.

Als Fritz Scheel im Jahre 1907 starb, wurde der Posten dem Stuttgarter Dirigenten Carl Pohlig übertragen, dem im Jahre 1912 Leopold Stokowski, der noch heute an der Spitze steht, folgte. Stokowski ist ohne Zweifel einer der befähigsten Dirigenten Amerikas. In London von einem polnischen Vater und einer irländischen Mutter geboren, in Oxford erzogen, studierte er als junger Mann Violine und Orgel und bekleidete mehrere wichtige Posten als Organist in London. Er organisierte ein eigenes Orchester, mit dem er in ganz England Aufsehen erregte. Ein Angebot einer unserer bedeutendsten Kirchen lockte den jungen Mann herüber, und bald gewann er sich einen Ruf als Bachdirigent. Später dirigierte er wieder Orchester in Europa und wurde dann von dort aus für das Cincinnati-Orchester gewonnen. Seine Berufung nach Philadelphia erfolgte bald darauf.

Daß Stokowski sich große Verdienste um die künstlerische Entwicklung des Orchesters erworben hat, geht am besten daraus hervor, daß viele europäische Dirigenten mit diesem gastiert haben; es seien nur genannt: D'Indy, Gabrilowitsch, Mengelberg, Neitzel, Rachmaninoff, Weingartner; Richard Strauß wählte es, als er vor zwei Jahren seine eigenen Werke hier dirigierte.

Die Programme sind interessant und vielseitig und umfassen natürlich die Klassiker und moderne Komponisten. Stokowski ist leidenschaftlicher Musiker, er vermag in den Geist der Komposition einzudringen und seine Auffassung unter Anwendung bescheidener Mittel zum Ausdruck zu bringen. Sein fabelhaftes Gedächtnis ermöglicht es ihm, alles auswendig zu dirigieren, also seine ganze Aufmerksamkeit auf die Interpretation zu richten. Beachtenswert ist seine Anordnung der Instrumente: ihm zur Linken befinden sich die ersten Geigen, daran anschließend die zweiten Geigen, ihnen folgend die Bratschen, dann die ersten Holzbläser, und zur Rechten, also an Stelle der zweiten Geigen, die Celli. Die Wirkung ist oft frappierend. Der Klang, der von einem Streichkörper von etwa 36 Geigen ertönt, ist oft überwältigend, und viele musikalisch bedeutende „innere“ Stimmen, an denen die Cellopartien gerade oft reich sind, kommen überraschend schön zur Geltung.

Aus den letzten Konzerten seien einige Werke besonders hervorgehoben. Brahms' 1. Sinfonie wurde prachtvoll gespielt, mit großer Verve im ersten und letzten Satz, mit graziöser Anmut in den beiden Mittelsätzen. Moussorkskys La nuit sur le mont chauve, zwei kleine Stücke von Satie und Sibelius' Finlandia vervollständigten das Programm. Ein anderes Konzert brachte Ernest Schellings Fantasie Victory Ball, eine etwas überschwengliche Komposition modernen Stils, ebenfalls brillant vorgetragen. Schuberts 7. Sinfonie wurde wirklich zu einer Offenbarung, tief empfunden, prachtvoll schattiert, den Geist Schuberts atmend. Zwei orientalische Stücke von Eichheim waren freilich weniger erbaulich als vielleicht interessant; Strauß' Eulenspiegel wirkte darauf wie „beruhigend“.

Das vorletzte Konzert bot Schönbergs Kammersinfonie. Gewiß ist einem Dirigenten für die Aufführung solcher Werke Dank auszusprechen, besonders, wenn sie von einem hervorragenden Orchester gespielt werden; das hiesige Publikum ist jedoch noch nicht genügend dazu erzogen — und der Schreiber dieses möchte mit Baron Ochs sagen: „Ich selber exkludier mich nicht“ — solche ultramoderne Musik in sich aufzunehmen. Mozarts Jupitersinfonie dagegen bereitete ungeteilten Genuß. Im letzten Konzert der Saison spielte Stokowski Tschaikowskys Romeo und Liszts Faust-Sinfonie, und damit wurde eine triumphreiche Saison zum Abschluß gebracht. Das Haus war in jedem Konzert bis zum letzten Platz gefüllt. Es liegt darin eine Anerkennung seitens des musikliebenden Publikums, die das Orchester sich ehrlich verdient hat.

Nicht geringes Aufsehen erregte vor kurzer Zeit die Nachricht im New-Yorker Musikleben, daß Josef Stransky, der seit 12 Jahren unser Philharmonisches Orchester dirigiert hat, sein Amt niedergelegt hätte. Die Philharmoniker sind das älteste Orchester Amerikas. Es hat soeben die 81. Saison zum Abschluß gebracht, und natürlich nimmt es im hiesigen Musikleben eine hervorragende Stellung ein. Im Jahre 1921 wurde es mit dem kurz vorher gegründeten National Symphony Orchester amalgamiert und bedeutend verstärkt; verfügt es doch heute z. B. über 18 erste, 18 zweite Geigen, je 10 Bratschen, Celli und Bässe und reich besetzte Bläserchöre.

Im Jahre 1911 wurde der Dirigentenposten Josef Stransky übertragen als Nachfolger von Gustav Mahler, der sein Lebenswerk als Dirigent der Philharmoniker beendete. Die letzten Konzerte jener Saison wurden bereits von einem Stellvertreter übernommen, da Mahler schon todkrank war. Stranskys Tätigkeit ist besonders darin erfolgreich gewesen, daß er es verstand, breitere Volksschichten für sinfonische Musik zu gewinnen, und so hat er sich im Laufe der 12 Jahre zahlreiche Freunde erworben. Die Anzahl der Konzerte wurde in jedem Jahre erhöht, und in den beiden letzten Saisons wurde die Leitung geteilt: bis Ende Januar dirigierte Stransky, dann übernahm Mengelberg aus Amsterdam die Leitung bis zum Schluß der Saison.

Stranskys Freunde haben es nun durchgesetzt, daß ein neues Orchester für ihn organisiert wird, mit dem er zu Beginn des nächsten Winters einige Konzerte veranstalten wird, und dann wird sein Orchester der deutschen Oper zur Verfügung gestellt werden, und Stransky wird einige Mozart-Opern dirigieren.

Der vakant gewordene Posten ist ebenfalls einem Holländer übertragen worden: William van Hoogstraten, der sich im kommenden Winter mit Mengelberg in die Leitung teilen wird. Der junge Dirigent ist hier bereits gut bekannt, denn er dirigierte die Sommerkonzerte der Philharmonie, und seine Gattin, die hervorragende Pianistin Elly Ney, ist hier mehrfach gehört worden.

Herr Mengelberg hat sich in den zwei Jahren seiner hiesigen Tätigkeit große Bewunderung erworben. Seine Interpretationen der Sinfonien von Tschaikowsky und Beethoven z. B. haben ungeheuren Beifall erzielt; besonderes Lob gebührt ihm auch für die Aufführungen mehrerer Sinfonien Mahlers. Daß unser Publikum sich diesen gegenüber im allgemeinen recht ablehnend verhält, darf man bedauern, um so mehr, als Mengelberg einer der berufensten Mahler-Dirigenten ist. Auch für Strauß muß Mengelberg als Autorität gelten; das Heldenleben ist ihm und dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam vom Komponisten gewidmet. Bei seiner Rückkehr im nächsten Januar kann Herr Mengelberg eines herzlichen Willkommens versichert sein.

AUS ERFURT

Von Dr. R. Becker

Es zeigt sich mehr und mehr, daß Gustav Großmann der rechte Mann für unsere Oper ist. Wer die Schwierigkeiten kennt, die dem Orchesterleiter unserer Provinzbühne aus allen muffigen Ecken sogenannter „Traditionen" entgegenwuchern, der muß sich des frischen Tones freuen, der bei alledem in der Oper herrscht. Langsam, wie sich die Umbildung des Theaters in ein städtisches Institut vollzogen hat, arbeitet Großmann an der Umformung und Heranbildung des Orchesters, das er auch außerhalb des Opernspielplanes vor hohe Aufgaben stellt. Aus den Programmen seiner Konzerte seien die vierte Sinfonie von Bruckner, Regers Ballettsuite op. 130 und die Mozartvariationen op. 132 und Rich. Wolf-Ferraris Kammersinfonie genannt. Der Opernspielplan bevorzugte außer Wagner die heute unvermeidlichen Veristen, darunter Mattauschs Jassabraut und den „Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari, von denen die letzte Oper immerhin einen gewissen künstlerischen, wenn auch schwachen Kassenerfolg brachte. Glänzend wurde ferner der Figaro herausgebracht, während Scheinpflugs köstliches „Hofkonzert" noch etwas liebevollere Einfühlung in den graziösen Ton vertragen hätte. Verdi füllte mit Traviata, Aida, Othello das Haus ungezählte Male. Die Othelloaufführung in einer Inszenierung des neuen Spielleiters Schubert hielt sich stark über der sonst erlebten Höhenlinie (August Globerger war in der Titelrolle bedeutend), und — um auch des Anfangs der Spielzeit zu gedenken — die schon halbvergessenen „Königskinder" erschienen wieder in all ihrem liebeausstrahlenden Märchenzauber und schmeichelten sich derart in die Gunst des Publikums, daß es die Theaterleitung mit ihnen wohl überhaupt auf die Höchstzahl der seit Jahren verzeichneten Opernaufführungen brachte. Es gibt freilich heute wohl nicht mehr viel Kunstfreunde, die diesem lebensvollen Werk Humperdincks den Ehrenplatz neben „Hänsel und Gretel" verweigern. Trotzdem erfreute der Erfolg. —

Das Konzertleben war blühender und üppiger als je. Der Sollersche Musikverein beschränkte sich auf Wiederbelebung alten, bewährten Gutes (Bruch: Glocke), während sich der „Erfurter Musikverein" durch eine Reihe von Erstaufführungen (Mozart, L. Thuille, Georg Rüdinger [Romantische Serenade], S. v. Hausegger, Richard Wetz) ein Verdienst um den Weiterbau unseres Musiklebens erwarb. An Solistenabenden konnte man unsere heimischen Künstler W. Rinkens, W. Hausmann, G. Homann, A. Link, A. v. Roessel, O. Springfeld wiederholt hören. Das eigentliche Ereignis des Winters bedeutete zugleich den Beschluß der Saison: das viertägige **„Erfurter Musikfest"**, das in fünf Konzerten einen reichen und ziemlich umfassenden Überblick über das Kompositionsschaffen von **Richard Wetz** gewährte: drei Orchester- und Chorkonzerte, ein Liederabend und eine Kammermusikveranstaltung. Die Orchesterkonzerte brachten zunächst die drei Sinfonien unter dem Aachener Generalmusikdirektor Dr. Raabe, der sich schon oft warm für Wetz eingesetzt hat und auch alle Wetzschen Sinfonien aus der Taufe gehoben hat. Die 1. und 3. Sinfonie — zwei groß angelegte Werke, voll von Kraft und wildem Trotz, erhalten durch häufigen Stimmungs- und Tempowechsel, durch unvermitteltes Abbrechen der Gedankenkette den Charakter des Ringens. Zwischen ihnen die A-Dur-Sinfonie, das Land selig reiner Träume, in dem der stürmende Grübler Frieden findet. Hier leuchtet nur im 2. Satz, einem lang gesponnenen Klagegesang, das Leid, die Mutter alles Menschentums, wie ein stilles Erinnern im Traum auf. In allen Werken zeigt sich Wetz als Meister der modernen Orchestersprache, der doch nie zu einer Verleugnung dessen kommt, was wir von Beethoven, Schubert, Brahms als köstlichsten Besitz ererbt haben. Wetz kennt kein Modernseinwollen um jeden Preis. Und wie der Genius von jeher die Ströme seiner Kraft aus der Einsamkeit geholt hat und nicht aus der Zeit, so scheint mir das Schaffen von Wetz gerade deshalb dauernden Wert zu haben, weil es über der Zeit steht. Mit der Kunst des Orchestrierens verbindet sich bei Wetz ein seltener Reichtum an Melodien, die aus dem starken Drang heiligen, inneren Erlebens geboren scheinen. In gewissem Grade steckt in diesem Überfluß eine Gefahr für die Wertschätzung der Sinfonien. Denn der Konzertbesucher will zumeist nicht viele Melodien, und mögen sie auch untereinander verwandt sein oder aus einer Quelle stammen, sondern wenige, groß geschwungene, einprägsame melodische Linien. — Starker Ausdruck eines inneren Erlebnisses sind auch Wetz' Lieder und besonders seine Chorwerke, unter denen der „Hyperion" op. 32 gewaltig emporragt. Wer sich so wie Wetz in die Gedanken über das Letzte und Tiefste hineinlebte, dem mußten sie zu einem inneren, verzehrenden Feuer werden. Und das wieder hebt die Werke aus den Niederungen alles verstandesmäßig Erschaffenen heraus. Nicht der Intellekt, sondern der Feuerbrand in der eigenen Brust macht den Künstler. — Die Wiedergabe der Chorlieder, an der vor allen Dingen die „Erfurter Singakademie" beteiligt war, stand durchaus auf der künstlerischen Höhe, die man für das Musikfest erhofft hatte. Um die Vermittelung der Sololieder, die Wetz weiter „draußen" bisher das meiste Ansehen gebracht haben, machten sich Else Pfeiffer-Siegel (Leipzig), Anna Erler-Schnaudt (München) und Prof. Eduard Erhard (Berlin) verdient. Von den Werken für Kammermusik bestach vor allem das hinreißend schöne F-Moll-Streichquartett, bei dessen Wiedergabe sich die vornehme Kunst des „Schachtebeckquartetts" (Leipzig) aufs neue im blendendsten Licht zeigte.

AUS MANNHEIM

Von Dr. Anton

Der hiesige Verband Mannheim-Ludwigshafener Musiklehrkräfte führte bisher ein Dasein in der Stille. Nur ab und zu, meist in Fragen des Kampfes ums Dasein der Mitglieder vernahm die große

Öffentlichkeit aus Pressenotizen etwas von ihm. In diesen Tagen (12.—17. Mai) nun trat er als Unternehmer auf: er veranstaltete anläßlich des 50. Geburtstages von Max Reger ein mehrtägiges Musikfest, wobei ausschließlich Werke dieses Meisters zur Aufführung gelangten. Bescheiden hieß es auf den Einladungen: Max Reger-Tage. In Wirklichkeit bildeten sie ein Fest. Mit wahrer Inbrunst wurde musiziert. Manche Leistungen sind als außergewöhnlich anzusprechen. Der Beifall war mehr als nur lokaler Art. Er galt wohl jeweils den Künstlern, aber letztlich Max Reger, in dessen Wunderwelt jene sich vertieft hatten mit dem Bestreben, sie der zahlreich erschienenen, größtenteils aber regerfremden Zuhörerschaft zum Erlebnis zu bringen. Es glückte, und das Publikum weiß jetzt hier, was es an diesem Meister hat. Der Eindruck wurde gewaltig vertieft durch die bitteren Erfahrungen unter welscher Fremdherrschaft, denen gegenüber diese Regertage unsagbare Kräftigung und Tröstung bedeuteten.

Im ganzen kamen, aus allen Schaffensepochen Regers mit glücklicher Hand ausgewählt, neben Liedern aus verschiedensten Opera, 13 größere Werke zur Aufführung, davon 8 erstmals hier. Der I. Kammermusikabend brachte Werke aus der Wiesbadener Zeit 1891—1901. — Licco Amar spielte virtuos die Sonate für Violine allein (op. 42, 1), aber viel zu süß, gegen Schluß erst, von der Wucht dieser Musik erfaßt, kräftig zufassend und regerisch werdend. Trio op. 2 (Spamer, Grabner, Öhler) und das Quintett C-Moll (Hesse, Conradi, Neumeier, Müller & Bruch) kamen erstmals zu Gehör, besonders letzteres in ausgezeichneter Wiedergabe. Dazwischen sang Frl. Brechter sechs auserwählte Lieder, Regers würdig in Ton und geistigem Erfassen. „Allein" (op. 31) gab sie geradezu groß. — Der 2. Abend bot Werke aus der Münchner Zeit 1901—1907: die gewaltige Cellosonate, von Konzertmeister Müller und Lene Weiller-Bruch hinreißend gespielt. Große Freude bereitete die jugendliche Geigerin Lene Hesse, mit Max Sinzheimer zusammen, mit der Wiedergabe der Sonate Fis-Moll für Violine und Klavier. Diese schlichte, ernst strebende Künstlerin läßt Großes erwarten. Zwischen den Instrumentalsätzen bot Frl. Schick gefällige Lieder aus op. 76 und Luise Schatt-Eberts spielte vier kleine Stücke für Klavier allein, die aber ihr großes Können zeigten. — Der 3. Kammermusikabend brachte Werke aus der Meininger—Jenaer Zeit 1911—1916: das wunderbar schön dargebotene Klarinettenquintett (Ernst Schmitt, Heß, Konradi, Neumeier, Heimig), das zum Höhepunkt der Regertage gehörte. Lene Weiler-Bruch und Hans Bruch, das zukunftsreiche Pianistenehepaar, boten die Mozartvariationen für zwei Klaviere. Werk wie Wiedergabe fanden jubelartigen Beifall. In der Mitte des Programms sang Wilhelm Fenten fünf geistliche Lieder aus op. 137, und unser verehrter Bratschist Franz Neumeier zeigte seine wahrlich sonst beim Publikum nicht zur Geltung gelangende hohe Kunst und Stilsicherheit mit dem Vortrag der Suite für Bratsche allein (op. 131). — Den Abschluß des Festes bildete ein Kirchenkonzert in der für solche Veranstaltungen besonders geeigneten Christuskirche mit ihrer Riesenorgel. Arno Landmann, der gefeierte Meister dieses Instruments, spielte die Infernofantasie und am Schlusse Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 127 in vollendeter Weise, sicher seinem einstigen Lehrer Max Reger zu Dank. Dazwischen brachte Max Sinzheimer die Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht" zur Aufführung, die die im Schiff der großen Kirche frei zugelassene Menschenmenge, auch in ihren einfachsten Gliedern, Reger liebgewinnen ließ. Und das bei aller Polyphonie dieses Werkes.

Zu Beginn der Regertage hatte Dr. Grabner — ehemaliger Schüler Regers und Geiger unter ihm — eine überzeugende Einführung in das Lebenswerk Regers gegeben und in der ihm eigenen schlichten Art den Künstler und Menschen Reger geschildert. Der Verband Mannheim-Ludwigshafner Musiklehrkräfte darf mit Stolz und Freude auf diese erste große Veranstaltung blicken und deren Erfolg. Er ist nicht nur ein beträchtlicher materieller (Unterstützungskasse bedürftiger Künstler), sondern noch mehr ein seelischer, im Grenzland von allergrößter Tragweite. Der Schluß der Meistersinger wurde hier faßbare Wirklichkeit.

AUS LINZ a. D.

Von Franz Gräflinger

Einem demnächst folgenden kurzen Saisonbericht vorgreifend, sei das jüngste musikalische Ereignis der drittgrößten Stadt Österreichs (Wien, Graz, Linz) mitgeteilt. Von dem 28jährigen Provinzlehrer Hans David, Autodidakt, zuletzt Schüler Josef Marx', wurde ein sinfonisches Erstlingswerk „Media vita in morte sumus" uraufgeführt. In Linz war bisher noch kein so modernes Werk zu hören. Ein altes Kirchenlied übersetzt den Antiphon „Media vita in morte sumus" des St. Gallener Abtes Notker, Balbulus (935), dessen erste Neumenkette der Komponist zum Hauptthema der Sinfonie erwählte und der dem Werke auch den Namen gab. Man muß schon stark gebeizte, hypermoderne Musik wiederholt gehört haben, um in Hans Davids Musikpsyche, seine E-Moll-Sinfonie, einzudringen. Das Werk hat verschiedenen Eindruck auf die Hörer gemacht. Die einen waren begeistert, die anderen verhielten sich stumm. Die gleichzeitige Nebeneinanderstellung der Motive, ohne gleiche harmonische Grundlage, gibt ein atonales Farbengemisch. Die Akkorde klingen wie Schreie gefolterter Menschen, wie Geheul gequälter Tiere. Die Harmonik ist gleichsam mit ätzender Blausäure durchtränkt. Orgiastische Freude, voll Hohn und Spott, durchschüttelt das Orchester. Es steckt aber in der Sinfonie viel thematische Arbeit (eine seltsam verzerrte Fuge macht aufhorchen), heißblütige Kraft und Klangphantasie. Der junge Autor dirigierte mit Temperament und Umsicht.

Klassische Bahnen, auf Bruckners Pfaden wandelnd, zeigt die vorangegangene D-Dur-Sinfonie des Florianer Regenschori, Franz Müller. Jeder Satz des bedeutsamen Werkes, das den Dirigenten im Bruderreiche wärmstens empfohlen sei, ist klar, durchsichtig gearbeitet, voll blühender Melodik, durchsetzt mit kontrapunktischen Feinheiten. Meisterlich geformt, reich an Ideenschönheit. Müller stand im Ordenskleid am Dirigentenpult und führte das achtsam spielende Orchester (zwei Holzbläser waren aus Wien berufen worden) mit sicherer Hand.

AUS OBERSCHLESIEN

Von J. Reimann / Beuthen

Oberschlesien scheint leider erst durch die Abstimmung und das Genfer Diktat in Deutschland bekannt geworden zu sein. Erst von dieser Zeit an lernte man dieses Stück Land schätzen, das Land mit den qualmenden Schloten, in dem uns überall das Hohe Lied der Arbeit entgegenklingt. Man könnte meinen, dieses Volk, das äußerlich rauh und finster ist, hätte in seiner Seele keinen Raum für die Kunst, im besonderen für die Musik. Weit gefehlt! Der Oberschlesier hat seine eigene Poesie, seine eigenen Lieder. Und welch tiefe Innerlichkeit, welch frommen Glauben, welche Liebe zu seiner rußigen Heimat atmen diese Lieder. Das oberschlesische Volk steht an Liebe zur Musik, im besonderen zum Gesange, zum mindesten keinem anderen deutschen Volksteile nach. Es ist stolz darauf, Männer, die in der Musik Großes geleistet haben, sein eigen nennen zu dürfen. Um von diesen nur einige zu erwähnen: der organisatorische Franz Hahnel, die sehr fruchtbaren Komponisten Gustav Hollaender,

Hermann Kirchner, Paul Kraus, Franz Leischner, Schulz, der Kirchenkomponist Bruno Stein, der Klavierkomponist und -pädagoge Karl Zuschneid, der Musikreformer Karl Proske.

Das Volk hier ist außerordentlich dankbar für gute Musik, und nicht nur das „bessere Publikum". Es ist selten, daß eine Grube oder Hütte nicht ihren Gesangverein hätte. Und was leisten diese!

Größere Konzerte werden hauptsächlich durch die Oberschlesische Konzert- und Vortragsgesellschaft und durch das Beuthener Cieplikscke Konservatorium vermitteilt. Im Jahre 1921 ist hier der Oberschlesische Kultur-Verband gegründet worden, eine gemeinnützige Vereinigung, der die Zusammenfassung sämtlicher kulturellen Bestrebungen bezweckt. Ihm sind auf dem Gebiete der Musik angeschlossen: die konzertgebenden Vereine Oberschlesiens, die Sängerbünde, Kirchenchöre, der Verband staatlich akademisch geprüfter Musiker Oberschlesiens und die Orchestervereine. Das Schlesische Landesorchester (Leitung Prof. Dohrn-Breslau) ist durch den Kulturverband zu 10 Aufführungen in Oberschlesien monatlich verpflichtet worden. Der Verband läßt Solisten kommen und arrangiert mit kleineren Vereinen ihre Aufführungen, bei denen das Programm durch Mitwirkung der Solisten belebt werden kann, was wegen der Ausnützung der Solisten den Vorteil großer Geldersparnis hat.

Im vergangenen Winterhalbjahr ist uns an Konzerten u. a. geboten worden: je ein Konzert des Blüthner-Orchesters (Leo Blech), des Breslauer Theaterorchesters (Prüwer), des Breslauer Philharmonischen Orchesters (Dohrn), des Amans-Quintetts der Dresdner Oper, des Amar-Hindemith-Quartetts, des Klingler-Quartetts.

In der Folge soll an dieser Stelle über das Musikleben in Oberschlesien berichtet werden.

AUS TILSIT

Von Dr. A. Heuß

Ein Musikbrief aus Tilsit ist das nun allerdings nicht, denn ich sitze gemütlich in Leipzig, noch genauer in Gaschwitz bei Leipzig, aber ich schreibe über Tilsit, und zwar über das Bachfest vom 10.—13. Mai, das wohl das erste in diesem äußersten Nordosten Deutschlands gewesen ist, sicher aber und auch hoffentlich nicht das letzte. Eigentlich hätte ich denn auch zuerst zu erzählen, wie ich in diese Ecke gekommen bin. Nun, der Hauptgrund ist einfach; ich wollte mich selbst einmal überzeugen, wie man in diesem Grenzort musiziert, und zwar gerade Bach. Denn das ist gerade heute durchaus nicht gleichgültig, weil es hier noch in besonderem Maße darauf ankommt, wie man sich der besten Güter deutscher Kultur bemächtigt und sie verwaltet. So machte ich mich denn auf die langwierige Reise, nachdem ich versprochen hatte, etwas aus Leipzig mitzubringen, nämlich einen Vortrag über die zur Aufführung gelangende Hohe Messe zu halten. Denn selbst an dieses Werk Bachs hatte man sich gewagt, und wer so etwas in einer kleineren Stadt wie Tilsit, von der man in musikalischer Beziehung so gut wie nichts weiß, wagt, muß entweder gar nicht oder sehr ernst zu nehmen sein. Als ich ein paar Tage vor dem Fest das gedruckte Programm erhielt, bekam ich zwar keinen gelinden Schreck. Wohl war die Messe verzeichnet, aber mit solchen Strichen, daß denn doch nur ein Torso übrig blieb. Vollständig waren Kyrie und das Gloria, aber im Credo fehlten gleich die beiden ersten Sätze, die Arie Et in spiritum und das hochwichtige Confiteor, die Messe schloß nicht mit Dona nobis pacem, auch nicht mit dem Agnus Dei — beide fehlten —, sondern mit dem Osanna des Sanctus ab. Das kann ja gut werden, denn aus einer Messe kann man eigentlich so wenig etwas streichen wie aus dem Pater noster. Indessen, dachte ich schließlich, Tilsit ist nicht Leipzig, und die Tilsiter werden eigentlich genug daran zu tun haben, auch nur das Gebotene einigermaßen zu verdauen, wie man sich auch zur Zeit, als die Messe eingeführt wurde, ebenfalls nicht auf das ganze Werk einließ. Also, meine Bedenken stellte ich so weit zurück, es auf die Leistungen ankommen lassend. Das erste Konzert, ein Orchesterkonzert, an dem kein Geringerer wie Klingler spielen sollte — er wurde aber plötzlich krank —, hörte ich allerdings nicht, weil das Fest eines Pferderennens wegen schon am 10. Mai, an Himmelfahrt, begann und am 12. seine Fortsetzung erfuhr. Daß ein Pferderennen auch bei Kunstangelegenheiten sein gewichtiges Wort mitspricht, darf in Ostpreußen mit seiner „originalen" Pferdezucht nicht stutzig machen. Ostpreußen habe ich genügend kennengelernt; wenn die von Rennpferden hören, dann sind sie, die richtigen Ostpreußen nämlich, überhaupt nicht zu halten. Also kam ich denn in Tilsit an. Die freundliche Landstadt mit ihren kleinen Häusern machte gleich einen gemütlichen Eindruck auf mich, der sich nachher, bei einer näheren Besichtigung, noch verstärkte. Vermutlich deshalb, weil ich „geistlich", mit der Messe Bachs kommen wollte, wurde ich geistlich, und zwar bei einer ganz reizenden Pfarrersfamilie, einquartiert, lernte ostpreußische Gastfreundschaft gleich am eigenen Leibe kennen. Den Namen der Familie muß ich deshalb nennen, weil die noch sehr jugendliche Tochter, Frl. Lotte Connor, am Bachfest das ganze Continuospiel am Flügel besorgte und diese verantwortungsvolle, nur musikalischen Spielern zugängliche Arbeit sehr sauber und sicher besorgte. Schon das sagt dem Kenner, daß die Aufführungen sich auf der Spielpraxis von Bachs Zeit aufbauen werde. Wer hätte noch vor zwanzig Jahren, als man in Städten wie Leipzig von einem Klavier in Bachschen Werken nichts wußte und — wissen wollte, voraussagen können, daß man sich in kleineren Provinzstädten nicht der Mühe entheben werde, ein Klavier in der Kirche aufzustellen? Den Spiritus rectorem des ganzen Festes und des Tilsiter Musiklebens sollte ich denn auch bald in der Ausübung seiner künstlerischen Funktionen kennenlernen. Er heißt Hugo Hartung, stammt aus dem musikalischen Thüringen, hat einmal in Berlin an der Hochschule und dem Institut für Kirchenmusik studiert und eines der besten Examina gemacht. Das letztere hat mir aber nicht etwa Hartung erzählt, sondern Schünemann (Direktor an der Berliner Musikhochschule), als beim Tonkünstlerfest in Kassel zufällig die Rede auf das Tilsiter Bachfest kam. Hätte ich bei Hartung etwas von dem gewöhnlichen Musikerehrgeiz, von sich reden zu machen, gespürt, so würde ich auch nicht ein Wörtchen davon verlauten lassen. In gesicherten Schulgesang- und Musikverhältnissen und Ende der dreißiger Jahre stehend, hat Hartung wohl auch gar nicht im Sinn, bei den heutigen Verhältnissen Tilsit zu verlassen, wo er ein fruchtbarstes Gebiet zu ernster musikalischer Betätigung vor sich hat. Das zeigte sich in den beiden Konzerten, von denen das erste Kirchenkantaten und Orgelmusik gewidmet war. Es setzte nämlich eine wirkliche Überraschung ab, und das waren die Chorleistungen. Der verstärkte Chor des Oratorienvereins und der verstärkte Lutherchor, etwa 120 Sänger zählend, waren zusammengeschweißt und boten in natürlicher gesangstechnischer Hinsicht Leistungen, wie ich sie nie und nimmer erwartet hatte. Ostpreußen gehört nicht zum deutschen Musikitalien, Kantaten (Du Hirte Israel und Gott der Herr ist Sonn' und Schild) und Messe waren allen Sängern neu, die letztere verträgt auch noch, bei aller Sicherheit des Vortrags, ein weiteres Studium; aber der helle, freie Klang des Chores, die Leichtigkeit, mit der er die exponiertesten Höhen nahm, ließen ohne weiteres aufhorchen. Der Ton sitzt locker, entbehrt der Klebrigkeit, mit der man Bachsche Melismen gewöhnlich

vortragen hört, und derartiges berührt mich geradezu wohltätig, abgesehen davon, daß ein kleinerer, aber wohldisziplinierter Chor sich für Bach weit besser eignet als unsre Massenchöre, selbst für die Messe. Aber der Chor muß intensiv und trotzdem leicht singen, man darf ihm keine Anstrengung anmerken, und das war hier in Tilsit in ganz vorzüglichem Maße der Fall. Während dies und jenes Tempo offenbar vergriffen wurde (so das der letzten herrlichen Arie in der ersten Kantate), gab's für mich einige reizende Überraschungen durch den leichten Vortrag. Die beiden G-Dur-Duette: Domine deus und Jesum Christum (im Credo) habe ich noch nie in einem so lebendigen Tempo gehört, und wer meine Auffassung des Werkes kennt, weiß, warum ich auf diese Tempi so viel gebe. Die Stücke wirken bei einem derartigen Vortrag geistig ganz anders als in üblichem Sinn „kirchlich", musikalisch aber geradezu prickelnd. Glücklicherweise hatte man sich — mit Ausnahme des Bassisten — auch mit sehr guten Solisten versehen, mit Fr. Minna Ebel-Wilde, einer ganz vorzüglichen Sopranistin, dem Bach-Tenoristen G. Walter, und auch die Tilsiterin Edith Minzloff schnitt sehr gut ab. Daß sich Hartung auch als Orgelspieler, und zwar mit nichts Geringerem als der Passacaglia und dem C-Dur-Tokkatenwerk zeigte, war immerhin ebenfalls eine Überraschung. Denn wenn sich ein derart beschäftigter Musiker, der den letzten virtuosen Schliff natürlich nicht aufrecht erhalten kann, zu solchen Leistungen aufschwingt wie sie geboten wurden, so bedeutet das eine besondere Zugabe, sichert Tilsit zudem einen Musiker, der die edelste solistische Musikliteratur beherrscht. Ein Orchester ist in Tilsit durch besondere Umstände wenigstens für solche Anlässe vorhanden; es klang gut und satt, wenn's auch in der Messe zu einigen fast humoristischen Komplikationen kam. Der Vollständigkeit halber ist auch noch zu erwähnen, daß am ersten Festtag Dr. Müller-Blattau von der Königsberger Universität einen Vortrag über Bach hielt und in dem Konzerte das 3. Brandenburgische Konzert und die erste D-Dur-Orchestersuite, die Frühlingskantate: „Weichet nur" nebst Klavierstücken zum Vortrag kamen. Ich will denn auch meinen Brief nunmehr so rasch als möglich schließen, möchte aber nur noch auf den starken Besuch vor allem der Messe hinweisen sowie darauf, daß auf die Ostpreußen, von denen viele noch kaum ein größeres Werk von Bach gehört haben, vor allem die Messe einen, wie mir schien, sehr starken Eindruck machte. Für Hartung und die Vereine gilt es nun, das Werk sich vollständig zu gewinnen, insbesondere darf das Confiteor auf keinen Fall mehr fehlen, aus Gründen, die in meinen Ausführungen besonders nahegelegt wurden. Zum Schluß will ich nur noch erzählen, daß ich mir auf der Rückreise Marienburg angesehen und einen ganz unbeschreiblichen Eindruck von dieser Manifestation norddeutschen Geistes empfangen habe. Bach und Marienburg, wer die lebendig in sich fühlt, dem können die polnischen Gernegroßvölker innerlich nichts anhaben.

Neuerscheinungen

Heuler, Raimund: Kirchliche Chorsingschule für Kinder- oder Frauenchor. Gr. 8⁰. 224 S. Josef Kösel & Friedr. Pustet. K.-G. Verl.-Abt. Regensburg.

Bücken, Ernst: München als Musikstadt. Erschienen in der Sammlung: Die Musik, begründet von Rich. Strauß. Kl. 8⁰. 130 S. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). Leipzig.

Hauer, Josef: Vom Wesen des Musikalischen. Gr. 8⁰. 66 S. Verlag Waldheim-Eberle A. G. Leipzig u. Wien.

Marfi, Maria: Methode „Marfi" der neue Weg für Sänger. Eine aufklärende Studie und Nachdenkliches für Berufssänger und solche, die es werden wollen. Gr. 8⁰. 15 S. „Marfi"-Verlag. Berlin W 15, Pariser Straße 38.

Besprechungen

Hugo Riemanns Musiklexikon. 10. Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein. Lex. 8⁰, XVI und 1469 S. Berlin, Max Hesses Verlag, 1922.

Weitere Kreise durften gespannt darauf sein, wie die neue Auflage von Riemanns Lexikon ausfallen werde. Ein Bearbeiter tritt hier ein kostbares Erbe an, das zu vermehren, ja nur einigermaßen auf der Höhe zu erhalten, vielleicht nur der beurteilen kann, der da beobachten konnte, mit welcher geradezu rührenden Liebe Riemann die Neuauflagen seines Lexikons besorgte, mithin auch wußte, daß sozusagen kein Tag verging, an dem der unermüdliche, große Gelehrte nicht irgendwie an diesem Werk arbeitete, welch stetige Beschäftigung auch ganz besonders dieses Musiklexikon zum ersten der Welt gemacht hat. Nun, Riemann hat auch in dieser Beziehung sein Haus aufs sorglichste bestellt, in dem Münchner Musikgelehrten und Musikkritiker Dr. Alfred Einstein war einer der wenigen gefunden, die für die erfolgsichere Fortführung des Werkes in Betracht kamen. Ein weitverzweigtes und vor allem auch solides Wissen — man lese des Bearbeiters kleine, ganz ausgezeichnete Musikgeschichte in der Sammlung „Aus Natur- und Geisteswelt" —, ein scharfer, kritischer Blick für Wesentliches und Unwesentliches, strenge Objektivität sowie Selbständigkeit im Urteil, peinliche Akribie und Prägnanz im Ausdruck, dies und noch anderes sind Eigenschaften, die Einstein in sogar hohem Maß besitzt. Wichtig ist für die neue Auflage geworden, daß der Bearbeiter mitten im praktischen Musikleben steht, er mithin aus eigener Anschauung zu beurteilen vermag, wie er ferner in der vielfach neuen, vor allem aber erweiterten Stellung zu den großen Musikern selbst ein tüchtiges Wort mitzureden hat. Gerade diese Artikel waren im früheren Lexikon etwas veraltet, sind aber nunmehr, wenn auch noch nicht gleichmäßig, nach dieser Seite hin erneuert worden. Dabei ist möglichste Pietät gegenüber Riemann geübt, dessen Kostbarstes, die Sachartikel, in den meisten Fällen wohl ganz unberührt geblieben ist. Die Stellung zur modernen Musik ist die eines gemäßigten Modernen mit scharfer Beobachtungs- und Urteilskraft, dem vor allem ein sehr Wichtiges, Charakter, nicht fehlt. Urteile wie die über Mahler, Strauß, Reger oder Schreker usw. werden keine Anhänger dieser Männer befriedigen, sie treffen aber durchgängig Wesentlichstes. Wenigstens ein Beispiel sei immerhin gegeben. Schreker wird mit den Worten charakterisiert: „Schreker als Dichterkomponist ist zunächst ein skrupelloser und instinktsicherer Theatraliker etwa im italienischen Opernsinn, der sich zwischen Naturalismus und „Mystik" bewegt; sein Besonderes als Dramatiker ist seine aus den sexualpsychologischen Untergründen von Weininger und Freud geholte Erotik,

als Musiker seine auf Oszillation, Faszination des Klangs ausgehende Phantasie." Kurz, das Lexikon ist nicht nur in gelehrte, sondern auch charaktervolle Hände gelangt und kann, was heute vor allem wichtig ist, auch weiterhin als ein Bollwerk gegen die zersetzenden Tendenzen unserer Zeit betrachtet werden. Gerade auch in diesem Sinn sei die Neuauflage aufs wärmste begrüßt. -s.

Eine Sammlung Briefe von Edw. Grieg, die erste, die erscheint, gab der (dänische) Musikkritiker G. Hauch heraus. — Grieg war ein fleißiger und interessanter Briefschreiber, und er schrieb gut — er selbst sagt: „meine Seele ist selten so bewegt, als wenn ich an einen Freund schreibe" —; von seinen vielen Briefen enthält der 187 Seiten starke Band nun zwar bloß einen Teil, es fehlen sogar bedeutungsvolle Briefe, wie die an einen norwegischen vertraulichen Jugendfreund, an Liszt, H. Ibsen, seine Verleger in Dänemark und Deutschland usw. Aber die schon hier veröffentlichten Briefe sind bedeutungsvoll zur Erkenntnis Griegs als Künstler und vielleicht noch mehr als Menschen. Denn selbst in seiner Korrespondenz an Musiker (Backer-Gröndahl, Jul. Röntgen, Carl Nielsen, E. Horneman, G. Matthison-Hansen, A. Winding) ist weniger von Musik als von seinen menschlichen Anschauungen die Rede — überall gibt er sich aber ganz, so daß man ein deutliches Bild seiner Persönlichkeit empfängt. Impulsiv sind seine Aussprachen und Urteile, wirken aber fast immer sympathisch und stärkend auf den Leser. Was das körperliche Leiden im Leben Griegs zu bedeuten hatte, davon bekommt man erst durch diese Briefe den lebhaftesten und dabei oft traurigsten Einblick. — Besonders intim sind die Briefe an die beiden Dichter: John Poulsen, seinen Jugendfreund, eine etwas vage Persönlichkeit, die Grieg aufmunternd anfaßt und dessen Lyrik er, wie bekannt, öfters notierte, und Björnstjerne Björnson, dem er sich in Bewunderung und Hingabe nähert, um wieder von ihm, der als Mensch nicht leicht zugänglich war, wie im Wellenschlag abgestoßen zu werden. Sehr schön ist es, wie Grieg in einem „Offenen Brief" als Verteidiger Björnsons gegen Knut Hamsun auftritt (1904). — Wie hoch Grieg die Klavierspielerin und Komponistin Agathe Backer-Gröndahl einschätzte, wird vielleicht mancher aus diesen Briefen zum erstenmal erfahren. — Von der Kritik („Presse", „Pressepöbel" usw.) spricht Grieg manches böse Wort, auch von den damaligen Neutönern (was würde er von den heutigen gesagt haben!): „Sensation", „Rubato-Influenza" sind einige Beispiele. Mit hohem Interesse liest man von seinem (ehrlichen) Gefühl, die Begabung für die großen Formen nicht zu besitzen, und von seinem (leider nicht ganz glücklichen) Kampf, um dies Vermögen zu gewinnen. William Behrend

Die neue „Dänische Musikgesellschaft" („Musikologischer Verband") hat bereits ein „Jahrbuch der Musik, 1922" herausgeben können. Das stattliche, hübsch ausgestattete Buch von 164 Seiten ist unter Redaktion von William Behrend und Godtfred Skjerne erschienen. — Gebührlicherweise eröffnet die Reihe der Beiträge der Vorsitzende der Gesellschaft und Nestor der dänischen Musikhistoriker Angul Hammerich; er beschreibt und übersetzt ein von ihm hervorgefundenes „Landsknechts Lied" aus dem Dreißigjährigen Kriege, das nach dem Titelblatt: „im Dennmarcker (oder Schweitzer) Thon" steht, über welche Angabe der Verfasser zwar leider nichts Bestimmtes anzugeben imstande ist; Briefe — bisher unveröffentlichte — des dänischen Liederkomponisten P. Heise wegen eines Operntextes (durch G. Hetsch) und (ebenfalls ungedruckte) von Niels W. Gade aus seiner ersten Jugendzeit vor oder um die „Ossians-Ouvertüre" (und daher von besonderem Interesse), sind die folgenden Aufsätze. Die Gade-Briefe gab W. Behrend mit vielen Notizen heraus; derselbe stellt noch in einem kleinen Artikel den Dichter Chr. Molbach als den bisher zweifelhaften Verfasser des Textes zu Gades berühmtestem Chorwerk: „Erlkönigs Tochter" fest. Musiktheoretisches gibt der Komponist P. Gram in: „Alterierte Akkorde" (an Riemann anlehnend), Ästhetisches Fr. Crome in: „H. Wolf als Liedkomponist", Pädagogisches V. Holm in: „Tonlesen mit Kindern zu unserer Zeit und vor 900 Jahren" (Guido v. Arezzo), Folkloristisches endlich der bekannte Instrumentensammler Claudius in: „Schwedische Bauernspielleute". Schluß des Bandes, das publice in nur 200 Exemplaren erscheint, bildet eine Uebersicht über die Musikliteratur der letzten paar Jahre. B.

Karl Thiessen, Suite im alten Stil für Violine und Klavier op. 43. Leipzig und Berlin, Julius Heinr. Zimmermann.

Die hübsch erfundene Suite stellt weder für den Ausführenden noch für den Hörer in irgendeiner Hinsicht Probleme: Ein in Anlehnung an den Rhythmus der französischen Ouvertüre erfundenes Präludium mit einer für den Stil jener Musik zu „vaganten" Harmonik, eine durch dauernde Versetzung derselben Phrase zu eintönige Gavotte mit einer Solokadenz (!) in der Mitte, Menuett und Air mit allzu schematischem vier- und achttaktigem Aufbau. Es zeigt sich letzten Endes wieder, daß das, was der Musik jener Zeit ihr persönliches und geistiges Gepräge gibt, nicht harmonische und motivische Arbeit, sondern die innere Gestaltung des Themas ist. Dr. G. Frotscher

J. B. Duvernoy, op. 120, Schule der Mechanik. Für Klavier neu bearbeitet von Martin Frey, Edition Steingräber.

Das weltbekannte, auf Czernys Schule der Geläufigkeit vorbereitende Studienwerk (15 Nummern) hat nicht nur durch die schöne äußere Form der Edition Steingräber, sondern auch durch die sorgfältige Bearbeitung durch Martin Frey eine Auferstehung erlebt, die dankenswert und zu begrüßen ist. Der Herausgeber gibt durch hinzugefügte Varianten wertvolle, die technische Durchbildung der einzelnen Finger und Hände, sowie die rhythmische Schulung vortrefflich fördernde Erweiterungen des Originalwerks.

Carl Hirn, Sechs Stücke op. 30, zwei Stücke op. 31. Berlin und Leipzig, Simrock.

Der „große Erfolg" Hirns (geb. 1886 in Finnland), die virtuose Doppelgriffstudie der Ges-Dur-Arabeske aus op. 22, hat einen Komponisten feiner, leise romanisierender Salonmusik ans Licht geholt, dem freilich im Vergleich mit dem einzigen Eduard Schütt die Eleganz und das Pariser Parfüm fehlt, der aber für dieses Genre einige entscheidende Dinge besitzt, die man halt nicht lernen kann: leicht bewegliche Erfindung, die den Mut hat, den ersten frischen Einfall stehenzulassen, aparte Titelgebung und eine gewissermaßen „internationale" harmonische Moderne, die vor pikanten Gewagtheiten und Sonderbarkeiten nicht zurückschreckt, auch wenn das formale, kompositions- und satztechnische Rüstzeug dafür nicht entfernt ausreicht. Der Autor verheißt viel: Kleine Regengötter, Indische Nächte, Feuerlilien, Fliehende Stunden, Tanzpantomimen — aber er langweilt nirgends. W. N.

Hans Kleemann, Drei Klavierstücke (Erinnerung, Resignation, Humoreske) op. 15. Leipzig, Fr. Kistner.

Die Lambrino gewidmeten Klavierstücke des Hallenser Komponisten und Musikschriftstellers sind einmal wieder wirkliche Charakterstücke von in den beiden ersten Nummern zarter, zurückhaltender und schwerblütig-versonnener Innerlichkeit, großer zeichnerischer Delikatesse in Harmonik und Stimmführung, sehr feinem rhythmischem und figurativem Kleinleben — namentlich in der dritten Nummer — und gutem Klavierklang. Vivant sequentes! W. N.

Serge Bortkewicz: Der kleine Wanderer (18 Miniaturen in 2 Heften) op. 24; Trois Morceaux (Nocturne — Valse grotesque — Impromptu) op. 24, alles für Klavier. — D. Rahter, Leipzig-Hamburg.

Der ehemalige Schüler Liadows lebt wieder in dem weitgriffig-eleganten, mit weichem, chopinisierendem Wohllaut getränkten, herrlichen Klaviersatz der „Drei Stücke". Was für den Komponisten der bekannten schönen Etüden op. 15 gilt, trifft auch auf ihren noblen Stil zu: er ist eine Mischung von Chopin (Nr. 3), dem früheren Scriábin (Nr. 1) und Liszt (Nr. 2). Der „Kleine Wanderer" aber gehört mit des Komponisten „Aus meiner Kindheit" zum Reizendsten der Jugendliteratur nach Tschaikowsky. Das Bübchen reist durch alle Länder Europas; jedes Land ergibt ein mit dem Dichterauge gesehenes, scharf profiliertes, feinsinniges Charakterbildchen. Und wenn aus manchem auch ein köstlicher Schalk herauslacht — so bei der „Eisenbahnfahrt", der in einen „dürren" Kanon gebannten „Steppe", dem unergründlich tiefen „Schrecklichen Abgrund" —, so läßt uns das unser Bübchen noch lieber gewinnen. W. N.

Cyril Scott: Indian Suite. — B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Ein reichlich dünner Aufguß in vier „Tassen" auf des größten englischen Impressionisten geniale „Impressions from the Jungle Book" (Rudyard Kipling). „Rikki-Tikki-Tavi und die Schlange" verwandelt sich in dieser „Indischen Suite" in einen „Schlangenbeschwörer", und aus den „Tanzenden Elefanten" werden rassige tanzende Indierinnen. Dieses Schlußstück allein ist der alte frühere Scott. W. N.

Bernhard Sekles. Op. 28. Sonate (D-Moll) für Pianoforte und Violoncello. (Leipzig, F. E. C. Leuckart.)

In diesen drei Sätzen — Allegro marcato ma moderato (in der Form des üblichen ersten Sonatensatzes), Intermezzo, Tema con variazioni — bekundet der treffliche Frankfurter Tonsetzer seine oft gerühmten Komponistentugenden: Reiche Phantasie, rhythmische Energie und Geist (besonders als Übersetzung von „Esprit" gedacht) paaren sich mit bedeutendem satztechnischen Können und Instrumentalgerechtigkeit. Das modern erfühlte Werk ist freilich alles andere als leicht; es verlangt, besonders auch am Klavier, Spieler von musikalischer wie technischer Reife. Daß sich die Cellistenwelt seiner annähme, wäre ihm sehr zu gönnen; man müßte sich das um so mehr vorstellen können, als das Gebiet ihrer modernen Sonatenliteratur gar nicht so reichhaltig bestellt ist. Dr. M. U.

Max Trapp, Lieder für eine Singstimme und Pianoforte, op. 6. Drei Gedichte „Aus den Tagen des Knaben" von Ernst Hardt (1. Die Nacht; 2. Du schläfst; 3. Feier). — Op. 9. (1. So Wundervolles sagtest du; 2. Regen; 3. Ruhe; 4. Helle Nacht; 5. Dich nur zu geben). Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Name Max Trapps ist erst seit seinem schönen Liedererfolg beim Nürnberger Tonkünstlerfest (1921) in weitere Kreise gedrungen, aber sehr schnell zu Ansehen gelangt. Daß er es verdient hat, beweisen die vorliegenden Gesänge: Formvollendete Stücke, voll tiefen, echten Gefühls; dabei beruht das rein Musikantische auf starker geistiger Kontrolle, ohne die man sich nun heute einmal keinen ganzen Tonsetzer denken kann. Die Singstimme wird den Forderungen des Sängers ebenso gerecht, wie die Begleitung aus dem Instrument heraus erfunden ist. Stilistisch sind die Stücke ohne Überstiegenheiten modern gehalten. Die Texte weisen hauptsächlich auf die Wiedergabe durch Männerstimmen hin, doch können die folgenden Nummern auch von Frauen vermittelt werden: W. 6, Nr. 1; W. 9, Nr. 1, 2 und 3. Jeder einzelne Gesang hat seine Reize — es würde daher einiges Kopfzerbrechen machen und doch schließlich auf den persönlichen Geschmack hinauslaufen, den oder jenen auf Kosten der anderen besonders unterstreichen zu wollen. Die Stimmlage ist eine mittlere: Da kein Lied über as hinausgeht und sich alle auch sonst auf nur mäßiger Höhe bewegen, wird ebenso ein mittlerer Tenor wie ein hoher Bariton (Mezzo-Sopran) damit zustande kommen.. Dr. M. U.

Kreuz und quer

Gründung einer Orchesterschule in Dresden. Hier ist eine Orchesterschule der sächsischen Staatskapelle unter Vorsitz von F. Busch gegründet worden, die am 1. Oktober d. J. eröffnet werden soll und deren Lehrer in erster Linie Mitglieder der Staatskapelle sein werden. Es soll dabei nicht nur Wert auf Fachausbildung, sondern auch auf allgemein musikalische Bildung der Studierenden gelegt werden. Weiter wird berichtet, daß für Unterrichtsräume keine Kosten erwachsen, da die Lehrer zunächst zu Hause unterrichten werden.

So erfreulich die Meldung als solche ist, weil gerade für Orchestermusikernachwuchs gesorgt werden muß, so sehr wird man in Leipzig darüber wachen müssen, daß sich aus der ganz harmlos erscheinenden Gründung nicht die sächsische staatliche Hochschule für Musik entwickelt. Daß diese nach Leipzig gehört, d. h. daß das Leipziger Konservatorium endlich einmal, allerdings nach einer gründlichen Reform, staatliche Anstalt wird, wird niemand verneinen können, der auch nur einigermaßen die betreffenden Musikverhältnisse in beiden Städten kennt. Abgesehen davon, daß das Leipziger Konservatorium auch heute noch Weltruf genießt, während das Dresdner Konservatorium es nie zu einer besonderen Bedeutung brachte, hat die sächsische Regierung allen Anlaß, auch einmal Leipzigs in musikalischer Hinsicht zu gedenken. Das sächsische Staatstheater bedarf heute Milliarden, um auf der Höhe erhalten zu werden, worüber ihrerseits die Leipziger, die in ihrer ganzen Musik bis dahin auf sich selbst angewiesen waren, nicht hadern sollen. Um so mehr kann aber Leipzig verlangen, daß heute die erste Musikanstalt Sachsens und eine der ersten Deutschlands in staatliche Obhut genommen wird, um weiter existieren zu können. Daß nur das Leipziger Konservatorium für eine sächsische Hochschule für Musik in Betracht kommen kann, ergibt sich auch aus den ziemlich engen Beziehungen, die heute zwischen einer derartigen Schule und einer großen Universität bestehen. Wir werden, wenn nötig, auf all diese Verhältnisse einmal näher zu sprechen kommen.

Kritiker, Theaterdirektor und Kunstfreunde. Der Direktor des Lübecker Stadttheaters, Paul v. Bongardt, hatte zur Generalprobe der Erstaufführung des „Parsifal" Einladungen an einen größeren Kreis von Personen ergehen lassen, die Opernkritiker jedoch, entgegen früherer Gepflogenheit, übergangen. Auf ihre Beschwerde bei der Theaterbehörde erhielten diese folgende Begründung der Nichteinladung:

„Ihre Beschwerde vom 28. Mai d. J. ist in der Sitzung der Theaterbehörde am 28. Mai zur Besprechung gelangt. Von der Theaterleitung wurde dazu bemerkt, daß sich der Kreis der Eingeladenen zur Generalprobe des ‚Parsifal' im wesentlichen auf die Mitglieder der Theaterbehörde und wenige andere besonders interessierte Kunstfreunde beschränkt habe."

Danach zählt der Direktor v. Bongardt die Kritiker also nicht zu den „interessierten Kunstfreunden" und unterscheidet wohl zwischen solchen und „kritischen Kunstfreunden". Daß ein Kritiker ebenfalls zu den Kunstfreunden gehört, dürfte schwerlich durch Machtspruch wegzudisputieren sein, und so beweist Herr v. Bongardt, daß er die kritischen Kunstfreunde nicht liebt. Womit er bewirken wird, daß ihn diese ebenfalls nicht lieben werden. Welche Nichtliebe wird also stärker sein?

Hilfsaktion in Nordamerika zugunsten deutscher Musiker. In New-York hat sich auf Anregung und unter dem Vorsitz des auch in Deutschland rühmlichst bekannten Geigers und Dirigenten Theodor Spiering ein Ausschuß gebildet, der in Tageszeitungen und musikalischen Fachzeitschriften einen Aufruf „An die Musiker Amerikas" veröffentlicht und zu einer großen nationalen Spende für bedürftige deutsche und österreichische Musiker aufruft. Für die Verteilung der Spende in Deutschland wird ein aus deutschen Kunstkreisen gewählter Ausschuß bestellt, dessen Zusammensetzung indessen noch nicht bekannt ist.

„Peter", eine nachgelassene Oper von Tschaikowsky, ist unter den hinterlassenen Schriftstücken eines vertrauten Freundes des Komponisten in Berlin aufgefunden worden.

In einem „Geistlichen" Konzert des Cäcilienvereins Ardez (Unterengadin) kam folgendes, höchst zeitgemäße Programm zur Ausführung:

1. Kirchenmusik aus der Zeit der berühmten Polyphoniker (16. Jahrh.). 2. Moderne Kirchenmusik. 3. Kinematograph (!): Ranoque, der Sohn des Gerichteten oder: Die Liebe eines Sohnes zu seiner Mutter, ergreifendes Drama in 6 Akten. 4. Geistliche Lieder. 5. Kinematograph: „Der verliebte Kammerdiener". Lustspiel in einem Akt. 6. Volkslieder. Nach der Aufführung „Entreeball". — NB.: Wir wollen unsere Leser nicht etwa verulken, denn wir entnehmen die Mitteilung den Schweizerischen Musikpädagogischen Blättern.

Die berühmte Orgel der Lüneburger Johanniskirche, an der schon der 15jährige Bach gelernt hat, wurde von Orgelbaumeister Walker in Ludwigsburg umgebaut und repräsentiert jetzt eines der schönsten Orgelwerke in Deutschland. Nur durch die tatkräftige Initiative des Musikdirektors Karl Hoffmann und durch zahlreiche Gaben der gesamten Lüneburger Bevölkerung ist der kostspielige Umbau der Orgel ermöglicht worden.

Seinen 7. Stiftungstag beging Mitte Juni das fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg. Im Mittelpunkt stand ein Festvortrag von Prof. Max Schneider über Aufführungspraxis älterer Musik, wobei vor allem die Raumfrage einer Betrachtung unterzogen wurde. Außerdem kamen Werke holländischer und dänischer Komponisten der Gegenwart zur Aufführung.

Bloßstellung deutschen Wesens im Ausland. Als solche betrachten wir es, wenn Max v. Schillings mit einem Teil der Berliner Staatsoper ausgerechnet seine Mona Lisa und die Salome von Strauß, weiter aber nichts, in Städten wie Christiania aufführt und sich natürlich möglichst feiern läßt. Ausgerechnet dieses hold-perverse Geschwisterpaar bietet man dem Ausland als wohl Bestes, Zugkräftigstes aus der zeitgenössischen deutschen Oper. Welch hoher deutscher Kunstapostel ist doch dieser Max v. Schillings, der mitten im schwersten Kriege, als es galt, gerade auch alle moralische Kraft zusammenzunehmen, seine zu allem hin unsäglich alberne Mona Lisa, ein Kinostück ersten Ranges, vom Stapel ließ und sich vermutlich als „freier" Künstler nicht wenig darauf einbildete, daß die Opposition nicht durchdrang, im Gegenteil dem schwachen Stück die höchst nötige Reklame verschaffte! Gerade auch bei derartigen Kunstheroen soll sich Deutschland dafür bedanken, wenn seine moralische Kraft immer mehr untergraben wurde und es zum Zusammenbruch kam. Und jetzt, als Schillings — die Geschichte, und vor allem die heutige, liebt nun einmal ihre blutigen Witze — an Preußens erster Opernstelle sitzt und für diejenige Kunst eintreten kann, die seiner, wie es früher immer so schön hieß, „vornehm-blassen" Künstlerseele am meisten entspricht, trägt er das Evangelium des gerade auch von ihm herbeigeführten Deutschland auch ins Ausland. Zumal dort die Valutatantièmen winken. Und all das findet man nicht nur völlig in Ordnung, sondern freut sich darüber, unsere so heilkräftige Tagespresse beglückt ihre Leser mit den entsprechenden Nachrichten. Es ist doch eine Lust zu leben; wir sind doch immer noch, trotz allem, ein großes, hehres Kunstvolk, mit Mona Lisa und Salome im Banner ziehen wir aus und feiern wir unsre Kunstsiege. Schade, daß der zweite Musikmatador Berlins, Franz Schreker, nicht auch mithalten kann! Aber seine „klangvisionären" Gestalten sind eben, wie's nun einmal bei Klängen geht, ziemlich bald verweht, und so läßt sich leider, leider kein modern deutsches Perversitäts-Operntrio bilden. Immerhin, wie wär's, wenn sich die drei Opernfürsten von noch bestehenden und bereits verklungenen Opernreichen zusammen photographieren ließen, der eine mit seiner Mona Lisa, der andere mit einer Salome, der dritte etwa mit der schönen Els? Da hätten wir gleich, für die späteren Geschlechter, Deutschlands heutige Opernblüte beieinander. Wobei wir nicht vergessen wollen, daß wenigstens die Salome wirklich fürstlichen Geblüts und ihre Perversität — wenigstens dichterisch — vollkommen echt ist.

Richard Strauß hat ein neues Werk, betitelt: „Intermezzo, eine bürgerliche Komödie", geschrieben, das seine Erstaufführung im Salzburger Theater erleben soll. Das Werk ist aus vierzehn Auftritten in zwei Akten aufgebaut und für kleines Orchester geschrieben. Strauß hat den Stoff aus seinem eigenen Leben entnommen und als Vorbild der Hauptrolle seine Frau gewählt.

In der Nähe von Dresden ist das vollständige Original eines Duetts aus der Oper „Titus" von Mozart, das in der Originalpartitur nur in der Abschrift vorhanden war, aufgefunden worden. Das Manuskript besteht aus zwei Blättern mit drei beschriebenen Seiten Querformat und ist von Mozarts Hand sehr sauber und ohne jede Korrektur geschrieben.

Das von Geheimrat Karl Stumpf im Jahre 1904 begründete und von ihm gemeinsam mit seinem Schüler und Mitarbeiter Professor v. Hornbostel verwaltete Phonogrammarchiv, das sich bisher als Privateigentum beider Gelehrten beim Psychologischen Institut der Universität Berlin befand, ist vom preußischen Staat erworben und der Hochschule für Musik angegliedert worden. In dieser Sammlung sind 10 000 Aufnahmen von Musikproben der verschiedensten Völkerstämme enthalten, ein unvergleichliches Material zum lautphysiologischen und ethnologischen Studium der Musik.

Streit in der musikalischen Internationale. Die italienische Kommission verbietet ihren Mitgliedern jegliche Teilnahme am Salzburger Fest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik. Diese Mitteilung entnehmen wir dem uns in Kopie übersandten Brief der italienischen Kommission an den — englischen — Präsidenten der Gesellschaft. Grund der Absage: Die Italiener fühlen sich beleidigt, weil sie, schon zum zweiten Male, am Salzburger Fest nur nebensächlich, nicht der Bedeutung ihrer Musik entsprechend, zur Vertretung herangezogen seien. — So ist's recht, und hierzu mußte es kommen, wenn auch niemand voraussagen hätte können, daß es schon so bald der Fall sein werde. Möglicherweise wird die

gesprungene Naht auch wieder geflickt, aber daran, daß auch diese Internationale auf einem schlüpfrigen Boden steht, würde nichts geändert.

Notwendigerweise meuterten zuerst die hitzigen Italiener, die die Musik noch in einem besonderen Sinn als eine nationale Angelegenheit betrachten — im Vorstand der italienischen Kommission sitzen auch Staatsmänner , deshalb um so klarer sich hätten sein müssen, daß dieses „internationale Konzert" auch bei Aufhebung des musikalischen Dissonanzbegriffs nicht wegzudisputierende Dissonanzen aufweisen werde. Der gesunde Instinkt der Italiener fängt wieder zu funktionieren an, sie fühlen, daß die Musik in erster Linie eine nationale Angelegenheit sei, dann erst vielleicht eine „internationale" werde, ein internationaler Ausschuß gar nicht kompetent sei, über ihre als national empfundenen, musikalischen Bestrebungen zu urteilen. Wichtiger für uns ist aber, daß die deutsche Kommission nicht ohne weiteres mit Besetzung des Ruhrgebiets ihre Demission eingereicht oder verlangt hat, daß die französische Kommission ausgeschlossen werde, solange der Zustand brutalster Vergewaltigung existiert. Der deutsche Bühnenverein hat die Aufführung sämtlicher französischen Opern, auch früherer, verboten, deutsche Musiker und Musikschriftsteller schämen sich aber nicht, mit französischen Kollegen an einem Tische zu sitzen. Darüber wird denn wohl geredet werden müssen, vorläufig gratulieren wir den Italienern zu ihrem Schritt.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Alkestis", einaktige Oper von Egon Wellesz, Text von H. von Hofmannsthal (Hannover, Opernhaus).

„Mareja", einaktige Oper von J. N. Vogel (Prag).

KONZERTWERKE

„Jesu meine Freude", Motette von Johannes Günther (Magdeburg unter O. Volkmann und Quedlinburg unter Carl Franke).

Suite für 2 Flöten von Emil Kronke (Düsseldorf).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Phädra", Tragödie von Gabriele d'Annunzio, Musik von Pizetti (Paris).

„Trug und Treue", Oper von Franco Cattabani (Mailand, Scalatheater).

„Waldmärchen", einaktive Oper von Leopold Stolz (Graz).

„Die Mühle von Sanssouci", Singspiel von Petersen und Carl Zimmer (Rudolstadt).

„Hassan der Rattenfänger" von Simon Breu (Würzburg).

KONZERTWERKE

Orchestersuite zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" von Michael Szenkar (Saarbrücken, Stadttheater).

„Perkeo", Suite für Blasinstrumente von Hermann Grabner (Mannheim, Musikwoche zeitgenössischer Tonwerke).

„Die Kindheit Johannis des Täufers", Oratorium von Rota Rinaldo (Mailand, Konzertgesellschaft). (Der Komponist ist noch ein 11jähriger Knabe.)

„Sinfonie engiadinai" für großes Orchester, gemischten Doppelchor, Knabenchor, Soloquartett und Orgel von Franz Mikorey (Barmen, unter Leitung des Komponisten).

„Der erste Ball", musikalische Tanzdichtung von Hermann Ullrich (Salzburg, Mozarteum).

„Halleluja" für Soli, Chor und großes Orchester von Ludwig Gaber (Mannheim, Musikwoche zeitgenössischer Musikwerke).

Violinsonate Fis-Moll von E. A. Molnar (Altenburg).

Fünfstimmige a-cappella-Messe in B-Dur von Bernhard Hartmann (Kassel, St. Maria-Kirche).

Fis-Moll-Sonate für Violine und Klavier von Issai Dobrowen (Dresden, Tonkünstlerverein).

Tanzsuite von Paul Hindemith (Darmstädter Musikfest).

„Thalatta", Kantate für Chor, Soli und Orchester von Joseph Frischen (Hannover).

Streichquartett von Nicolai Lopatnikoff (Karlsruher Quartett).

Sinfonie F-Moll von Anton Bruckner (Frühwerk) (Klosterneuberg unter Franz Moissl).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„100. Psalm" von Max Reger (Mannheim, Musikwoche zeitgenössischer Chorwerke).

„Die Zauberflöte" von W. A. Mozart (Buenos-Aires, Theatro Nuevo. Erstaufführung in Argentinien).

Kammerkonzert im alten Stil für Flöte und Streichorchester von E. Kronke (K. Althans mit dem Düsseldorfer Streichorchester unter Th. Jung).

„Planetensuite" von Gustav Holst (München).

Kammermusik zu Reinharts Wintermärchen „Die arme Mutter und der Tod" von Felix Petyrek (Winterthur).

„Elegie" für Bariton und Kammerorchester von Othmar Schoeck (Frankfurt unter Hermann Scherchen).

Dritte Sinfonie in D-Moll von Fritz Brun (ebenda).

„Sieg des Lebens", sinfonische Dichtung von Fritz Theil (Teplitz-Schönau).

„Boris Godounow", Oper von Mussorgsky (Lissabon, San-Carlos-Theater).

„De Scheerenslieper", Tanz- und Liederspiel mit Musik in 3 Akten von Georg Semper (Hamburg, Komödienhaus).

„Schwanenweiß", Oper von Julius Weismann (Duisburg).

„Corregidor", Oper von Hugo Wolf (Lübeck, unter Karl Mannstaedt).

„Matthäuspassion" von J. Ph. Römhild (Aachen, Bachverein).

Konservatorien und Unterrichtswesen

Feste der Schule Hellerau. Gegenwärtig werden in Hellerau Festaufführungen veranstaltet, die jedesmal eine Folge von zwei Abenden darstellen und dreimal wiederholt werden sollen. Der erste Abend ist als „Schülerabend" gedacht und soll die unmittelbare Arbeit, wie sie aus dem Unterricht erwächst, zeigen. Dies ist die ureigenste Arbeit der Schüler selbst, die auf dem Gebiete der Körperbildung, der Musik und rhythmischen Gymnastik in Form von größeren und kleineren Gruppenübungen, sowie Tanzkompositionen (Gruppen und Soli) gezeigt wird. Der Zweite Abend bringt einheitliche Aufführungen: die Tanzdichtung „Totentanz" von Valerie Kratina und das Tanzspiel „Der holzgeschnitzte Prinz" von Bela Bártok. Aufführungstage sind der 30. Juni und 1. Juli; ferner 7./8. und 14./15. Juli.

Auf vielfachen Wunsch pädagogischer und musikalischer Kreise Schlesiens wird die Dritte Schulmusikwoche des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht vom 1. bis 7. Oktober d. J. in der Aula der Universität in Breslau stattfinden. Auskunft erteilt das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, Potsdamer Straße 120.

Musikfeste und Festspiele

Die Salzburger Festspiele finden dieses Jahr nicht statt, hingegen das große Kammermusikfest im Mozarteum vom 2. bis 7. August. Komponisten und Ausführende sind u. a. Schönberg, Bártok, O. Schoeck, Ravel, Malpiero, Busoni.

Siegen. Das große, dreitägige Beethovenfest der Musikgruppe Siegen ist durch die Schikanen der Franzosen zunichte gemacht worden. Die Konzerte an zwei Tagen mußten abgesagt werden, da die hierfür erwarteten Musiker von Bochum infolge Sperrung von Bahnhöfen und Schikanierung bei der Ausstellung von Reisepässen nicht eintreffen konnten. Einen Ersatz dafür boten die bereits erschienenen Künstler: Walter Rehberg (Klavier), Treichler-Bochum (Violine), Busch-Bochum (Cello) und Spilcker-Dortmund (Bariton) durch die vortreffliche Wiedergabe von Vokal- und Kammermusikwerken des Meisters.

Chemnitz. In den hier stattgefundenen Opern-Maifestspielen gelangten folgende Werke zur Aufführung: Zauberflöte, Meistersinger, Tristan und Isolde, Salome. Als Dirigenten fungierten Fritz Busch, von Schillings, Malata und Kutzschbach. Die sehr stark besetzten Chöre waren von den Chemnitzer Kapellmeistern Leschetizky und Krause einstudiert.

Augsburg. Für die dritte Septemberwoche ist hier eine romantische Woche geplant. Hans Pfitzner hat die Leitung der Aufführungen seiner Kantate „Von deutscher Seele" und seiner Oper „Der arme Heinrich" zugesagt. In Verbindung damit geht eine Ausstellung von Malerei und Graphik moderner Romantiker.

Amsterdam. Als Vorfeier des 60. Geburtstags von Rich. Strauß (geb. 11. Juni 1864) ist für Januar 1924 ein Strauß-Fest geplant, dessen Leitung Mengelberg, Muck und der Jubilar haben werden. Vorgesehen sind Aufführungen von Orchester- und Chorwerken, Kammermusik, Lieder und Opern.

Das diesjährige Kammermusikfest in Donaueschingen findet am 29. und 30. Juli statt.

Die Stadt Dortmund plant für nächsten Konzertwinter ein Orgelmusikfest, das einen Überblick über die Entwicklung der Orgelliteratur geben soll.

Musik im Ausland

In Helsingfors kam am Karfreitag die Johannespassion von Heinrich Schütz in finnischer Übersetzung (von Prof. Ilmari Krohn) zur Aufführung.

Wie aus Helsingfors berichtet wird, ist die Petersburger Oper am 30. Mai vollkommen niedergebrannt. Während der Vorstellung fingen die Kleider eines Sängers Feuer, das in kürzester Zeit auf die Bühne übergriff. Bei der darauf ausbrechenden Panik sollen viele Personen getötet und verletzt worden sein.

Aus Konzert und Oper

Deutsche Oper in New-York. Beendigung des Gastspiels im Lexington Opera House. Die Erfolge der deutschen Operntruppe in einer vierwöchentlichen Spielzeit im Manhattan Opera House, über die wir bereits eingehend berichtet haben, veranlaßten die Direktion, den Besuch um weitere drei Wochen, unter Vorlegung der Walstatt in das Lexington Opera House, zu verlängern.

Das mäßig große Manhattan-Haus mit seiner idealen Akustik ist zur Darstellung der Wagnerschen Werke wie geschaffen. Das größere Lexington-Haus verringert diese Vorzüge, doch bietet es, hat man sich an die veränderten Größenverhältnisse gewöhnt, ebenfalls die Möglichkeit, die Musikdramen in dem Gefühl einer intimen Beziehung zwischen Bühne und Zuhörer zu genießen.

Die meisten Wagnerschen Werke wurden wiederholt, beginnend mit einer Galaaufführung der Meistersinger mit bedeutend verstärktem Chor. In einer glänzenden Aufführung der Walküre verabschiedeten sich Jacques Urlus als Siegmund und der Dirigent Leo Blech, um am nächten Tage in die Heimat zurückzukehren. Mehrere neue Werke wurden in dieser Zeit geboten, nämlich Hänsel und Gretel, Martha, Freischütz, Fidelio und die Lustigen Weiber, alle in guter Besetzung und Darstellung. Einige neue Sänger wurden für diese Serie gewonnen, wie Heinrich Knote als Tristan und Walther; Claire Dux gastierte sehr erfolgreich als Martha, Maria Ivogün als Frau Fluth.

An das hiesige Gastspiel schloß sich eine Tournee nach Boston, Baltimore, Philadelphia und einige Städte im Westen, die weitere 2 Monate in Anspruch nimmt.

Gern wird man den heimfahrenden Sängern „Auf Wiedersehen" nachrufen; die Pläne für nächsten Winter sind bereits angekündigt. Als neuorganisierte Gesellschaft werden die meisten Künstler im Oktober zurückkehren, sich zunächst auf eine Tournee begeben und dann am Weihnachtstage ihr hiesiges mehrwöchentliches Gastspiel beginnen. Ein noch umfangreicherer Spielplan ist vorgesehen: Parsifal, vielleicht das Liebesverbot, und mehrere Werke Mozarts; man munkelt von Salome. Die Klippe, an der das Kunstschiff mehrfach zu scheitern drohte, wird beseitigt werden: das für Josef Stransky neu gegründete Orchester ist für das Unternehmen gewonnen worden, und das ist natürlich mit Freuden zu begrüßen. So bietet also die nächste Spielzeit, in Verbindung mit der auch sonst gesammelten Erfahrung, alle Hoffnung auf noch größere künstlerische Erfolge. A. W. A.

„Melos"-Kammermusikveranstaltung Berlin-Leipzig. Unter der musikalischen Führung von Fritz Windisch fanden während der Saison 1922/23 in Leipzig 7, in Berlin 9 „Melos"-Kammermusikveranstaltungen statt. Zur Ur- und Erstaufführung gelangten Werke von Hauer, Ludwig Weber, A. Schnabel, Schönberg, Ornstein, Schulhoff, Hindemith, Poulenc, Lourie, Bártok, Berners, Jarnach, Casella, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Pizetti. Als Ausführende wirkten mit: Havemann-Quartett, Amar-Quartett, Bläservereinigung des Gewandhausorchesters, Casella, Ghita-Lenart,

Hauer, Linschütz, Bártok, Wilhelm Guttmann, Anna El-Tur, Nora Pisling-Boas, Schulhoff, Jarnach, Lichtenstein.

Dresden. Ein wohlgelungener Musikabend war ausschließlich modernen holländischen Komponisten gewidmet. Zur Aufführung gelangten u. a. Werke von Dirk Schäfer und Leopold van der Pals.

Breslau. Ein reichhaltiges Konzert des Benkelschen a cappella-Chors brachte Chöre des 17. und 18. Jahrhunderts, während der zweite Teil der Romantik gewidmet war. Dem Chor wird satte Tonfülle und schön gepflegter Stimmklang nachgerühmt.

Leipzig. Die Konzerte und Kammermusikabende im Gewandhause 1922/23:

1. Uraufführungen. a) Orchesterwerke: P. Graener, Waldmusik; A. Schönberg, 5 Orchesterstücke (Uraufführung der neuen Fassung); M. Trapp, Sinfonie Nr. 2. b) Kammermusiken: Ambrosius, Streichquartett op. 17.

2. Erstaufführungen. a) Orchesterwerke: Andreae, Sinfonia C-Dur; Atterberg, Sinfonia funebre; Boccherini, Sinfonie C-Dur; Adolf Buch, Violinkonzert; Hindemith, Kammermusik Nr. 1, Marx, Klavierkonzert; Reger, Beethoven-Variationen; Respighi, Fontane di Roma; Scriabine, Le Poème de l'Extase; Sibelius, En saga. b) Kammermusiken: Kornauth, Klaviertrio op. 27; Toch, Streichquartett op. 26; Zilcher, Klavierquintett op. 42.

Hamburg. Die in der Saison 1922/23 vom Orchester des Vereins Hamburger Musikfreunde unter Eugen Papst zur Erstaufführung gebrachten Werke sind folgende:

Busoni, Lustspielouvertüre; R. Müller-Hartmann, Ouvertüre „Leonce und Lena"; E. Roters, Legende (Uraufführung); Händel, Kantate „Apollo und Daphne", Schubert, Tragische Sinfonie; Jos. Haas, Suite „Tag und Nacht"; H. F. Schaub, Orchestersuite; Braunfels, Tedeum (Singakademie).

Darmstadt. An einem im kleinen Hause des Landestheaters veranstalteten Arnold-Mendelssohn-Abend kam dessen im Herbst vorigen Jahres entstandene C-Dur-Sinfonie zur Uraufführung.

Hagen i. W. Im X. Sinfoniekonezrt unter Musikdirektor Weisbach erntete Heinz Schüngeler als Beethovenspieler begeisterten Beifall. Seinem Spiel wird eine zu Herzen dringende Schlichtheit bei schönster Tongebung nachgerühmt.

Karlsruhe. Die Aufführung von Händels „Tamerlan", welche in der zweiten Maihälfte hätte stattfinden sollen, mußte leider bis zum Herbst verschoben werden.

In der alten, idyllisch gelegenen St. Annenkirche zu Berlin-Dahlem brachte der Organist Rudolf Czach am 17. Juni in seiner 34. Abendmusik Orgelwerke lebender Komponisten zum Vortrag. Das Programm enthielt: A. W. Leupold: Tokkatina A-Moll, Passacaglia H-Moll, H. G. Rohrbach: Orgelpsalm: An die Vollendeten, Lothar Penzlin: Nordische Sonate H-Moll (Orgelsinfonie in 5 Sätzen). W.

Hannover. Uraufführung. Im letzten diesjährigen Opernhauskonzert erlebte die „Meeressinfonie für Soli, Chor und Orchester" „Thalatta" von Josef Frischen ihre lebhaft begrüßte Uraufführung. Der hier seit 30 Jahren als Leiter der „Musikakademie" lebende Tondichter hat nach Texten von Goethe, Heine und eigener Dichtung mit großem Geschick eine Anzahl Stimmungsbilder und Schilderungen aus dem See- und Strandleben zusammengefaßt und diese musikalisch nicht minder geschickt untermalt. Mit besonders glücklichem Griff sind die verschiedenen Chorsätze behandelt, und ebenso sind die vorkommenden Tonmalereien, z. B. das Meeresleuchten, der Seesturm, die Öde und Einsamkeit am Meeresstrande, Sonnenaufgang überzeugend getroffen. Frischens Musik enthält zwar keine persönlich starke Note, ist aber völlig frei von Stilnachempfindung, abgesehen von dem Schlußchor „Meeresstille und glückliche Fahrt", der etwas an Mendelssohn gemahnt. Gegen die sehr wirksamen Chorsätze stehen die reichlich langen Soli — von Frl. Sack und den Herren Blankenhorn und Giebel wirkungsvoll gesungen — mit ihren zum Teil seelischen Stimmungen und Betrachtungen zurück. Ausführende waren die „Musikakademie" und das Operuhausorchester.

L. Wuthmann

Stuttgart. Im Württemb. Landestheater fand eine Neuinszenierung von C. M. v. Webers „Oberon" in der Bearbeitung von Gust. Mahler unter großer Anerkennung bei Publikum und Presse statt. Die musikalische Leitung hatte Erich Band, die szenische Dr. Otto Erhard.

Ludwigshafen a. Rh. Von dem Pfalzorchester (Intendant Hofrat Meister) wurden in der Spielzeit 1922/23 unter Mitwirkung bedeutender Solisten in 22 pfälzischen, 18 württembergischen, hessischen und bayrischen Städten 107 Philharmonische, Sonder- und Kammerkonzerte veranstaltet. Die Leitung der Konzerte lag in Händen von Prof. Ernst Boehe und des Dr. Julius Maurer. Die Schweizer Musiktage und eine große Anzahl von Ur- und Erstaufführungen sind besonders hervorzuheben. Für Januar 1924 sind wiederum Internationale Musiktage, und zwar in „Amerika", vorgesehen. März 1924 ist eine Meisterdirigentenwoche mit Abendroth, Boehe und Dr. Raabe festgesetzt. April 1924 finden außer Pfälzischen Aufführungen der 9. Sinfonie mit dem Nürnberger Lehrergesangverein Gastkonzerte in Berlin, Cassel, Dresden, Frankfurt, Hannover, Leipzig und München statt.

Essen. Die im hiesigen Stadttheater kurz vor Schluß der Spielzeit von Ferdinand Drost und Oberspielleiter Alois Hofmann herausgebrachte Erstaufführung der Straußschen Oper „Die Frau ohne Schatten" trug für das Ruhrindustriegebiet den Stempel eines künstlerischen Ereignisses. Die Wiedergabe des Werkes wirkte namentlich durch die märchenhaft phantastischen Bühnenbilder Carl Wilds und die plastische Ausführung der farbensatten Partitur. Die Hauptpartien sangen Ottilie Schott (Kaiserin), Mary Diercks (Amme), Auguste à Brassard (des Färbers Weib) und Josef Correk (der Färber) mit großen ausdrucksgewandten Stimmen. Am Ende dankte rheinischer Beifallsjubel. M. Voigt

Persönliches

Der Kapellmeister Albin Trenkler ist im Alter von 57 Jahren in Dresden gestorben. Trenkler hat bei Wüllner und Dräseke studiert und wirkte dann als Kapellmeister in Königsberg, Magdeburg, Elberfeld, Basel (hier als Theaterdirektor) und Köln.

Die Pianistin Auguste Rennebaum, eine bekannte Lisztschülerin, ist unlängst in Budapest gestorben.

Der Komponist und Chordirigent Franz Bothe ist nach kurzer Krankheit in Berlin gestorben.

Der Komponist und Musikschriftsteller Dr. Heinrich Schmidt ist vor kurzem in Bayreuth gestorben. Schmidt war besonders als Wagner-Kenner in weiteren Kreisen bekannt.

Der mehr als 50 Jahre am Kölner Dom tätige Organist Johannes Rodenkirchen ist kürzlich gestorben. Mit ihm hat Köln einen seiner tüchtigsten, zugleich bescheidensten Künstler verloren.

Paul Michael, Dresdner Cellist und Kammermusiker, starb unlängst im Alter von 56 Jahren.

Camille Chevillard, der auch in Deutschland wohlbekannte Pariser Dirigent und eifrige Förderer der Wagnerschen Kunst, ist im Alter von 63 Jahren gestorben.

Oskar von Chelius, Komponist zahlreicher Bühnenwerke und langjähriger Generaladjutant des Exkaisers Wilhelms II., ist in München gestorben.

Felix Weingartner ist von der Wiener Volksoper zurückgetreten.

Der durch seine Musikerbiographien bekannte Georg Rich. Kruse, Begründer und Direktor des Lessingmuseums in Berlin, wurde zum Ehrenmitglied des Tonkünstlervereins ernannt.

Der Kölner Liederkomponist Wilhelm Speiser beging unlängst seinen 50. Geburtstag, verbunden mit 30jährigem Dirigentenjubiläum.

Fritz Kreisler befindet sich augenblicklich mit dem Pianisten Michael Raucheisen auf einer Tournee durch Japan.

Kapellmeister Rudolf Krasselt scheidet mit Ablauf der Spielzeit aus dem Verband des Deutschen Opernhauses aus.

Wilhelm Furtwängler konzertierte kürzlich mit dem Scala-Orchester in Mailand und erntete ungewöhnliche Erfolge.

Zufolge einer Einladung des Direktors des Chicagoer Opernhauses wird Siegfried Wagner voraussichtlich im kommenden Januar eine Dirigentenreise nach Amerika unternehmen. Der Reinertrag davon ist für die Wiederermöglichung der Bayreuther Festspiele bestimmt.

Julius Spengel, der Dirigent des Hamburger Cäcilienvereins und ein unermüdlicher Förderer des Hamburger Musiklebens, feierte unlängst in körperlicher und geistiger Frische seinen 70. Geburtstag.

Der Flötenvirtuose Maximilian Schwedler, früher der Vorsitzende des Stadt- und Gewandhausorchesters, wurde von diesem in Anerkennung seiner Verdienste um das Orchester zum Ehrenmitgliede ernannt.

Generalmusikdirektor Eduard Mörike wurde von der Cleveland Musical Association wegen seiner hervorragenden Verdienste um die dortigen Wagner-Spiele zum Ehrenmitglied ernannt.

Ernst Skalitzky, der bekannte Bremer Violinvirtuose und Pädagoge, beging kürzlich seinen 70. Geburtstag.

Dr. Hans Joachim Moser, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Halle a. S., ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

BERUFUNGEN

Prof. Rudolf Krasselt wurde vom Orchester des Deutschen Opernhauses Charlottenburg zum Dirigenten der diesjährigen Symphoniekonzerte gewählt.

Buer. Paul Belker wurde zum städtischen Musikdirektor ernannt. Als solcher leitet er die Sinfoniekonzerte und die Konzerte des Musikvereins und des Volkschores. Zur gleichen Zeit wählte ihn der Essener Volkschor zum Leiter und ist ein viertägiges Musikfest geplant. R.

Der Frankfurter Violinvirtuose Emanuel von Zetlin wurde als erster Violinist an das New-Yorker Philharmonische Orchester berufen.

H. W. von Waltershausen, der bisher stellvertretend die Verwaltungsgeschäfte der Münchener Akademie der Tonkünste versah, ist nun zum wirklichen Direktor der Akademie ernannt worden.

Konzertmeister Wollgandt vom Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester hat seine Berufung an das Konservatorium zu Würzburg abgelehnt.

Ruth Schneider ist ab Juli als erste Opernsoubrette an das Stadttheater in Kiel verpflichtet worden.

Erwin Lendvai wurde zum Dirigenten des Altonaer Lehrergesangvereins ernannt. Außerdem hat er an der neu gegründeten Volkshochschule in Hamburg (siehe 1. Aprilheft) das Lehramt für „musikalische Handwerkslehre" und Chorgesang angenommen.

Ernst Osterkamp, der Bassist der Kölner Oper, ist vom September ab an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

Der lyrische Bariton Martin Becker ist für die kommende Spielzeit an das Stadttheater in Ratibor verpflichtet worden.

Von Gesellschaften und Vereinen

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter (Sitz Ludwigshafen a. Rh.) hielt während des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seine diesjährige Hauptversammlung unter dem Vorsitz des Intendanten Hofrat Meister ab. Eine große Anzahl wichtiger Fragen künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher Art, wie sie unter der drückenden Not der Zeit dem geistigen Arbeiter, dem schaffenden Künstler zumal, naheliegen, wurde eingehend besprochen. Vor allem soll der Verband durch eine erhöhte Werbetätigkeit auf breitere Basis gestellt werden, um seine Ziele im Dienste unseres musikalischen Lebens möglichst restlos zu verwirklichen. Von besonderem Interesse ist, daß von jetzt ab auch Gesanglehrer an staatlichen Schulen, sowie Orchestermusiker, welche Chöre und Orchester leiten, als Mitglieder aufgenommen werden.

Die Robert-Schumann-Gesellschaft hielt am 17. Juni ihre diesjährige Hauptversammlung im Orte ihres Sitzes, Zwickau i. Sa., ab. Zu derselben waren auch verschiedene Auswärtige erschienen, z. B. aus Breslau, Dresden. Die Familie Schumann war durch Studienrat A. Schumann (Bielefeld) vertreten. In Vertretung des 1. Vorsitzenden, Oberbürgermeister Holz, leitete Prof. R. Vollhardt die Versammlung und begrüßte besonders die von auswärts Erschienenen. Den Jahresbericht erstattete der Sekretär der Gesellschaft und Vorsteher des Schumannmuseums M. Kreisig. Die Mitgliederzahl stieg von 250 auf 320, dabei sind 45 lebenslängliche („Förderer"). Der Berichterstatter dankt besonders auch den Mitgliedern des künstlerischen und wissenschaftlichen Beirats, z. B. Professoren H. Abert, Pfitzner, Friedländer, G. Schumann, Abendroth, Grüters, v. Paur, v. d. Pforten, für ihre Unterstützung der Sache. Aus den allerdings gegenüber den jetzigen Verhältnissen recht bescheidenen Mitteln wurden einige Ankäufe für das Museum getätigt, ebenso Abzahlung auf frühere Ankäufe geleistet. Der Schriftverkehr war sehr lebhaft. Das im Juni 1922 stattgehabte 1. Schumannfest der Gesellschaft hatte guten Erfolg, künstlerisch und auch finanziell. Die Bildung einer 1. Ortsgruppe in Breslau ist im Gange, jedenfalls werden andere nachfolgen. Der Rechenschaftsbericht schloß mit einem Guthaben von 54000 Mark ab. Einstimmig wurden dann die Jahresbeiträge von 50 auf 1500 Mark erhöht (sollen jedes Jahr neu bestimmt werden), und die geringste Summe der einmaligen Zahlungen soll 10000 Mark sein. Der bisherige Vorstand wurde durch Zuruf widerstandslos auf die nächsten 3 Jahre wiedergewählt. Die Geschäftsstelle bleibt bei der Richterschen Buchhandlung, Zwickau, Marienplatz. Am Schlusse bat Herr Kreisig noch um frdl. Zuweisungen, z. B. von allerlei Textbüchern, Musikführern, Notendrucken, Büchern auch über Schumann hinaus für die mit dem Schumannmuseum zu verbindenden allgemeinen Musikbibliothek; auch bat er um Mitteilung von Anschriften, besonders auch im deutschfreundlichen Auslande, zur Versendung von Werbeschreiben. — Vor der Versammlung war Führung durch das Museum durch den Vorsteher und nach der Versammlung musikalische und rezitatorische Darbietungen Schumannscher Werke durch Mitglieder (Studienrat Gerber, Ehepaar Blumer, Pianistin Frau Reg.-Rat Rautenberg geb. Korselt, Prof. Vollhardt). Die Versammlung fand in der Aula des Seminars statt.

Verschiedene Mitteilungen

Nach einem Beschluß des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer vom August 1922 sind die Musiklehrkräfte verpflichtet, sich auch die Zeit der Sommer- und Herbstferien voll honorieren zu lassen.

Anläßlich des 80jährigen Bestehens des Leipziger Konservatoriums wurde demselben von der Firma Breitkopf & Härtel für eine Million Mark Notenmaterial zur Verteilung an bedürftige Studierende als Geschenk überwiesen.

Im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung wurde die Einrichtung einer Zentralstelle für Fragen der Musikbegabtenprüfung bei der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik beschlossen.

Die im Selbstverlag von Walter Flath erschienenen Kompositionen sind vom „Verlag für neuzeitliche Kunst" in Magdeburg übernommen worden.

Im Ausschuß des Richard-Wagner-Vereins in Bayreuth wurde beschlossen, 1924 die Bühnenfestspiele stattfinden zu lassen und Siegfried Wagner die Mittel für die Vorbereitungen zur Verfügung zu stellen.

Der zweite Kongreß für Ästhetik und Allg. Kunstwissenschaft findet Anfang Oktober 1923 in Halle statt. Die zur Ausführung kommenden Vorträge sollen in folgende 3 Gruppen zusammengefaßt werden: 1. Ästhetik und Philosophie der Kunst. 2. Psychologie und Psychopathologie des künstlerischen Schaffens. 3. Theorie der Einzelkünste. — Anfragen sind an Prof. Dessoir, Berlin W, Speyerer Str. 9, oder an Privatdoz. Dr. Wichmann, Halle a. S., Wilhelmstr. 22, zu richten. An letzteren sind auch die Anmeldungen zu richten.

Dr. Alfred Einstein (München) hielt im Mai in der Deutschen Musikgesellschaft in Prag einen sehr interessanten Vortrag über „Das italienische Musikleben im Zeitalter der Renaissance", der demnächst publiziert werden wird.

Leipzig. Einen bemerkenswerten Vortrag über Max Reger und dessen 100. Psalm hat hier Christo Pantscheff gehalten. Von seinen Ausführungen ist besonders hervorzuheben, daß Regers außerordentliche Musikalität ihn verhinderte, den Text seiner Vokalkompositionen geistig zu interpretieren, so daß er ihn vielmehr nur als Anreger für seine rein musikalischen Ausflüsse benützte.

Anfrage.

Wer kennt in Leipzig Herrn Alfred Baresel als „eine im Leipziger Musikleben prominente Persönlichkeit"? Antworten bittet man der Schriftleitung der Z. f. M. zu übermitteln.

Geschäftliche Mitteilung

Wir machen schon jetzt darauf aufmerksam, daß im August der Preis der Zeitschrift auf 3000 Mark erhöht werden muß, wovon 500 Mark als Nachzahlung auf den Monat Juli entfallen. Die Verhältnisse haben sich wiederum derart überstürzt, daß auch diese Erhöhung nicht im entferntesten zur Deckung der Kosten ausreicht, und was Juli und August uns noch alles bringen können, das steht noch aus.

Ab 1. August 1923 kostet die „Zeitschrift für Musik" im Abonnement

IN DEUTSCHLAND, Ungarn, Polen und Baltische Staaten

pro Monat:

Durch Buch- und Musikalienhandlungen zum Abholen M. 3000.—
Vom Verlag direkt unter Streifband*) M. 3000.—
*) Hierzu die jeweiligen Portospesen.
Einzelnummer M. 1800.—
In Deutschland:
Beim Postamt bestellt (einschließlich Postgebühr) M. 3015.—
Vom Verlag direkt durch Postüberweisung M. 3030.—

IM ÜBRIGEN AUSLANDE

pro Quartal:

Schw. Frk. 3.—; sh. 2/6; $ —.60; Milr. 3.60; arg. P. Pes. 1.05; chil. P. Pes. 3.30; Y. 1.20; span. Pes. 3.—; frz. frc. 9.—; Lire 9.—; dän. Kr. 2.70; norw. Kr. 3.—; schwed. Kr. 2.10; fl. 1.50; č Kr. 13.50; Mka. 15.—; Lewa 36.—; Drach. 18.—; Din. 30.—; Lei 90.—; Österr. Kr. 6000.—. Bei direktem Bezug kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Gebühren 10% dieses Preises als Portospesen hinzu.

ANZEIGEN-GRUNDPREISE: 1/1 Seite M. 45.—, 1/2 Seite M. 23.—, 1/4 Seite M. 12.—, 1/6 Seite M. 8.—, 1/8 Seite M. 6.—

Berechnung kleiner Anzeigen nach Millimeterzeilen. Die zweigespaltene Millimeterzeile M. —.15

Multiplikationszahl = Schlüssel-Zahl des Börsen-Vereins der deutschen Buchhändler. Rabatte nach Vereinbarung.

Postscheckkonto Leipzig 51534. Fernsprecher Nr. 26897, 27238

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Wilh. Weismann, Leipzig-Schl. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, (Doppel-)Nummer 15/16, erscheint am Sonnabend, den 11. August 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstr. 100

90. Jahrgang Nr. 15/16 — *Leipzig, Sonnabend, den 11. August* — Augustheft 1923

AUS DEM INHALT: Dr. Georg Göhler: Zwei Schubert-Opern / Dr. Otto Ursprung: Die Kunst des Ostens / T. Niechciol: Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer / Theodor Wiesengrund-Adorno: Neue Musik / Emil Petschnig: Von Wiens Opernbühnen / Josef Fligl: Das Wunderkind (Eine Groteske) / Innerer Betrachtung gewidmet / Notenbeilage / Musikbriefe: Köln, Breslau, Prag, Porto-Allegre, London u. a. / Metropolitainoper in New York / Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk / Scherzando u. a. m.

Musikalische Gedenktage

15. August 1907 Josef Joachim † in Berlin / **16.** 1795 Heinrich Marschner * in Zittau — 1872 Sigmund von Hausegger * in Graz / **18.** 1785 Friedrich Wieck * in Pretzsch bei Wittenberg / **19.** 1686 Nicola Porpora * in Neapel — 1750 Anton Salieri * in Legnano — 1858 Ludwig Wüllner * in Münster / **20.** 1561 Jacopo Peri * in Rom / **21.** 1856 Peter Joseph von Lindpaintner † in Nonnenborn am Bodensee — 1736 Emanuele d'Astorga † in Prag / **22.** 1857 Johannes Messchaert * in Hoorn — 1599 Luca Marenzio † in Rom — 1862 Claude Debussy * in St. Germain / **23.** 1854 Moritz Moszkowski * in Breslau / **24.** 1841 Karl Friedrich Curschmann † in Langfuhr b. Danzig — 1856 Felix Mottl * in St. Veit b. Wien / **25.** 1774 Nicola Jommelli † in Neapel / **26.** 1860 Friedrich Silcher † in Tübingen — 1873 Carl **Wilhelm** † in Schmalkalden / **27.** 1521 Josquin Desprès † in Condé / **28.** 1572 Claude Goudimel † in Lyon — 1876 Félicien David † in St. Germain / **31.** 1830 Edmund Kretschmer * in Ostwitz

An unsere Leser!

Die katastrophale Entwertung der Mark mit ihrer selbst für unsere heutigen Begriffe rapiden und ins Phantastische gehenden Verteuerung aller Lebensverhältnisse zwingt, wie jeder Leser sich denken kann, auch den Verlag der „Zeitschrift für Musik" hinsichtlich des Preises der Zeitschrift zu besonderen Maßnahmen, und zwar zu solchen, die möglichst durchgreifend sein müssen. Auf der heutigen Grundlage, die dazu führte, daß der Leser die Zeitschrift nicht nur gewissermaßen gratis, sondern auch noch mit einer Dreingabe erhielt, läßt sich natürlich nicht mehr arbeiten. Je unbeständiger und unsicherer die Verhältnisse in Deutschland werden, desto mehr machte sich aber auch auf dem Gebiete des Zeitschriftenwesens das Bestreben geltend, von einem festen Punkt, einer unveränderlichen Grundzahl, auszugehen und diese mit einer durch die Umstände sich ergebenden Zahl zu multiplizieren. Der natürliche Anschluß für Zeitschriften ist der an den Börsenverein der deutschen Buchhändler, der schon längere Zeit mit der Buchhändlerschlüsselzahl operiert. Es kommt nunmehr einzig darauf an, die Grundzahl für unsere Zeitschrift zu bestimmen, und wir möchten unsere Leser auch hierüber im einzelnen unterrichten. Der vierteljährliche Friedenspreis betrug M. 2,50, in einem Monat also 83 1/3 Pf. Eigentlich müßte die Summe als Grundzahl angenommen werden, weil die Buchhändler die Preise für Neuerscheinungen bedeutend höher ansetzen müssen, als sie im Frieden betragen hätten, und die Buchhändlermark hinter der Goldmark etwa um das Vierfache zurücksteht. Statt der obigen Summe soll aber die Grundzahl lediglich 50 Pfg. betragen, so daß bei einer Schlüsselzahl von 100 000 der monatliche Preis der Zeitschrift sich auf 50 000 M. beliefe, für welche Summe man heute bekanntlich keine fünf Glas Bier trinken kann. Obwohl die Summe also verhältnismäßig nicht hoch ist, ersieht der Leser wohl zum ersten Male, wie weit der bisherige Preis der Zeitschrift hinter einem selbst nur auf bescheidener, aber fester Basis stehenden zurückgeblieben ist. Und das läßt sich in Zukunft einfach nicht mehr durchführen, wenn die Zeitschrift ihren Zielen treu bleiben, kein Annoncen-, sondern ein lediglich im Dienste deutscher Musik stehendes Organ bleiben will. Wir sind diese feste Grundlage gerade auch unsern Mitarbeitern schuldig und fassen einen festen finanziellen Untergrund, der sich allenthalben in Deutschland immer mehr Geltung verschafft, zudem symbolisch auf: Je unsicherer alles um uns wird, um so nötiger ist es, daß wir, jeder für seine Person, einen festen Grund unter uns fühlen. Mit unerschütterlicher Festigkeit blicken wir denn auch trotz allem in die Zukunft des deutschen Volkes und der deutschen Musik, und unbeirrbar halten wir die unsern Lesern bekannten Ziele unsrer Zeitschrift fest.

Verlag und Schriftleitung der Zeitschrift für Musik

Zwei Schubert-Opern

Von Dr. Georg Göhler / Altenburg

Schuberts Opern sind nicht nur den meisten Musikfreunden, sondern auch den meisten Fachmusikern unbekannt. Nachdem sich die Verballhornung Schubertscher Musik im „Dreimäderlhaus" trefflich gelohnt hatte, lag es nahe, das in die breiten Kreise der jetzigen Theaterbesucher getragene Interesse für den Namen Franz Schubert für die Wiedererweckung solcher Werke nutzbar zu machen, die Schubert selbst für die Bühne geschrieben hatte.

Wer den Gedanken zuerst gehabt hat, weiß ich nicht. Als Frucht dieser Bemühungen liegen jedenfalls jetzt im Verlag von Schotts Söhne in Mainz zwei Partituren nebst den dazugehörigen Klavierauszügen und Stimmen mit folgenden Titelseiten vor:

Der treue Soldat. Singspiel in zwei Aufzügen von Franz Schubert. Text nach Theodor Körner von Rolf Lauckner. Musikalische Einrichtung von Fritz Busch und D. F. Tovey.

und:

Die Weiberverschwörung oder Frauenlist und Männerklugheit. Singspiel in 5 Aufzügen von Franz Schubert. Text nach J. F. Castelli von Rolf Lauckner. Musikalische Einrichtung von Fritz Busch und D. F. Tovey.

Nachdem diese beiden Werke am Landestheater in Stuttgart unter der Leitung von Fritz Busch zur Aufführung gekommen waren, sind sie im Vertrauen auf die künstlerische Unanfechtbarkeit, die damit gegeben zu sein schien, ohne nähere Prüfung des Sachverhaltes für das Landestheater Altenburg angenommen worden, wo sie unter meiner Leitung aufgeführt worden sind. Da sich dabei denn doch allerhand herausstellte, was die Öffentlichkeit angeht, so soll hier einmal dieser Fall Schubert etwas gründlicher untersucht werden.

Der eigentliche Macher bei der Sache scheint der Textbearbeiter, Rolf Lauckner, zu sein. Er hat seinen Namen auf den Titelblättern in bedeutend größeren Lettern drucken lassen als den der armseligen Dichter Theodor Körner und J. F. Castelli, die einst die Originale verbrachen. Und mit Recht! Denn in einem einst irgendwo erschienenen Propagandaaufsatz, den jetzt das Altenburger Landestheater in einem halben Dutzend Abzügen zugesandt erhielt, legt er selbst dar, daß die Schubertschen Opern eigentlich nur an ihren Texten gescheitert seien. Da er doch nun nicht wünschen wird, daß sie wieder scheitern, muß er überzeugt sein, daß er, Rolf Lauckner, den unsterblichen Schubert gerettet hat, der an einen so minderwertigen Dichter wie Theodor Körner geraten war.

Was dabei herauskommt, wenn ein Dilettant über musikalische Dinge redet, zeigt der ganze Aufsatz, aus dem hier nur einige Kostproben geboten seien. Rolf Lauckner schreibt:

„Musik von Franz Schubert, acht dickleibige Folianten voll, lagert in Archiven und Bibliotheken als Staubsauger und Wurmfraß!

Wie schwach müßten die Partituren sein, um eine solche Tatsache zu rechtfertigen! ... Gänzlich unverständlich aber wird sie, wenn man in diesem Werk blättert und schon nach den ersten Seiten feststellen muß, daß es aus diesen Partituren genau so klingt und bewegt (!), wie aus dem übrigen Schubert, und daß — steckte nur der zehnte Teil von all den Arien und Romanzen, Duetten, Chören und Ensembles darin, der tatsächlich hier, also ungefähr 100 Jahre nach des Schöpfers Tod, völlig unbekannt schlummert — die Ignorierung dieser umfangreichen Arbeit immer noch zu Unrecht bestände. Ein typischer Fall vom Versagen unseres Kulturgewissens!

Die wenigen Kenner dieses Werkteiles von Schubert haben sich von je mit der Feststellung begnügt, daß die Opern, trotz größter musikalischer Schönheiten und einer Fülle eigenster Schubertscher Erfindungen, hauptsächlich der mangelhaften Texte wegen unaufführbar sind. Dann hätten aber doch wenigstens die Lieder und Duette gehoben, gesammelt und verbreitet werden müssen! Der Staat hätte für bühnenwirksame Einrichtungen Preise stiften, die vielen Musikhochschulen immer wieder darauf hinweisen müssen, was für ein Schatz hier noch verborgen ruhe. Es ist doch eine ungeheuerliche Vorstellung, einige tausend Quartseiten echtester und einfallreichster Schubert-Musik aus dem Gemeinschatz unserer Kunstwelt zu verleugnen, weil der Komponist an schlechte Textunterlagen geraten ist, und zwar nicht einmal so sehr durch eigene Schuld und Kritiklosigkeit, als vielmehr durch die Schuld seiner Zeit, die, hinter Mozart her, von der Revolution zerrissen, ihres einheitlichen künstlerischen Gepräges entkleidet worden war."

Gegenüber diesen dilettantischen Redensarten lohnte es sich gewiß einmal, daß jemand mit ruhiger Sachkenntnis die starken und schwachen Seiten des Opernkomponisten Franz Schubert darlegte. Nichtssagende Töne helfen, wenn sie noch so verzückt vorgetragen werden, zu nichts!

Über den von ihm eingeschlagenen Weg sagt Lauckner in gleich nichtssagender Weise folgendes:

„Wie schon erwähnt, sind es — von Zufälligkeiten und ungünstigen Umständen abgesehen — im wesentlichen die Texte, die das traurige Schicksal des Schubertschen Opernwerkes veranlaßt haben. Die neue Bearbeitung hat denn zunächst auch darauf gesehen, daß die Einwände, die von dieser Seite her gegen die Werke bestehen, nach Möglichkeit behoben wurden. Ohne die zugrunde liegenden Stoffe zu ändern, wurde versucht, durch möglichst geringe Hinzufügungen, Striche und Umstellungen das Geschehen etwas planmäßiger aufzubauen, die Konflikte zu straffen und für unser modernes Bühnenleben (!) dramatisch wirksamer zu gestalten.

Besondere Beachtung wurde darauf verwendet, daß vom musikalischen Teil der Werke so gut wie nichts gestrichen zu werden brauchte, also — wenigstens was Schubert anbelangt — der originale Eindruck völlig gewahrt wurde. Wenige Einfügungen, die der Text erforderte, sind von den musikalischen Bearbeitern der Fülle von Fragmenten und Opernskizzen entnommen, die aus den gleichen Schaffensperioden stammen, so daß also auch von dieser Seite her das Ganze nur gerundet und nicht zerrissen oder grobnähtig zusammengesetzt wurde."

Es wäre viel besser gewesen, wenn Partitur und Klavierauszug sachliche Angaben über die neue Fassung gegeben hätten. Statt dessen werden die Ausführenden wie die Kritiker über alles völlig im Dunkel gelassen. Auch der Aufsatz über die neue enthält nur die Angabe, daß „Generalmusikdirektor Fritz Busch und der vor allem als Musikgelehrter und

Interpret (!) hervorragende Professor Donald Francis Tovey von der Universität Edinbourgh die musikalische Einrichtung besorgten".

Von der Beigabe einer wissenschaftlichen Quellenangabe haben die beiden Herren ebenso abgesehen wie die Erbauer des „Dreimäderlhauses".

Was man erfährt, wenn man selbst zu den Quellen hinabsteigt, davon soll nun den Lesern ein Bild gegeben werden.

Der Titel des ersten Werkes lautet in der Gesamtausgabe:

„Der vierjährige Posten. Ein Singspiel in einem Aufzuge von Theodor Körner. Musik von Franz Schubert."

Der des zweiten:

„Die Verschworenen (Der häusliche Krieg). Singspiel in einem Aufzug von J. F. Castelli. Musik von Franz Schubert."

Warum die Titel geändert sind, ist nicht recht einzusehen. Stutzig muß es von vornherein machen, daß aus zwei Singspielen von je einem Akte eines von zwei und eines von fünf (!) Akten gemacht ist. Herr Lauckner wollte doch, wie er so schön sagt, „die Konflikte straffen und für unser modernes Bühnenleben (was heißen die Phrasen?!) dramatisch wirksamer gestalten". Im allgemeinen pflegt man das nicht durch Dehnung eines Einakters auf fünf Akte (!) zu besorgen.

Sehen wir aber im einzelnen zu, wie Rolf Lauckner Körner und Castelli verbessert. Er stellt zunächst im „Vierjährigen Posten" den Eingangschor um, woraus sich die dramatische Ungeschicklichkeit ergibt, daß der Chor dann die intime Wirkung der Musik stört, weil er längere Zeit auf der Bühne herumsteht, ohne mitzusingen.

In dem Chor heißt's bei Körner:

„Heiter strahlt der neue Morgen,
Luft und Himmel webt sich klar,
Und der Tag verscheucht die Sorgen,
Die die dunkle Nacht gebar."

War es nötig, daß Lauckner daraus machte:

„Reifend steht der Wiesensegen,
Und der blaue Himmel lacht
Über unsern Arbeitswegen,
Bis die Ernte eingebracht."

Um den „Konflikt zu straffen", hat Lauckner noch ein Liebespaar, einen Hauptmann und eine Freifrau, eingefügt und dadurch nicht nur ein Quartett verstümmelt, an dessen Schluß der „vierjährige Posten" selbst auf „die schlaue List" kommt, sondern auch die Handlung unverständlicher und langweiliger gemacht. Oder sind die Knüttelverse zwischen der Freifrau und Kätchen nicht geradezu fürchterlich, besonders wegen der auch in der Weiberverschwörung zu beobachtenden, fast krankhaften Manier, in abgerissenenen Worten mit Gedankenstrichen zu — dichten (!!)? Es gehört wirklich eine ganz unglaubliche Dosis von Selbstbewußtsein dazu, angesichts solcher Leistungen in einem hochgeschwollenen Aufsatz über die Texte zu Gericht zu sitzen, an denen Schuberts Meisterwerke zugrundegegangen seien.
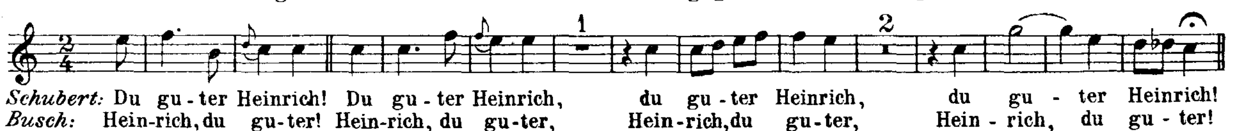
Der erschreckendste Mangel an Bühnenbegabung zeigt sich aber erst im Finale, wo durch ein überflüssiges Melodram und eingefügte lyrische Ergüsse der beiden Liebespaare, während deren der Chor herumsteht oder überflüssiges stummes Spiel entfalten muß, Schuberts Finale, das ein richtiger Dramatiker gekürzt hätte, endlos in die Länge gezogen und durch eine angefügte „stimmungsvolle Sentimentalität" vollends tot gemacht wird.

Schon wegen dieser „dichterischen Leistung" müssen alle Bühnen dringend vor der Aufführung dieser Laucknerschen Rettung Schuberts gewarnt werden.

Aber auch die beiden Musiker haben sich schöne Dinge geleistet. Da Fritz Busch auf dem Titelblatt an erster Stelle genannt ist, werden wir uns an ihn zu halten haben, obwohl es nicht unwahrscheinlich ist, daß vieles der Laucknersche „hervorragende englische Professor" verbrochen hat, wozu der Dresdener Generalmusikdirektor nur Ja und Amen gesagt hat.

Zunächst sei im allgemeinen gesagt, daß die beiden Herren sich die Arbeit ungemein leicht gemacht haben. Von einer Einrichtung für den praktischen Gebrauch ist keine Rede. Selbst bei Stücken, deren Ausdehnung die Wirkung unbedingt totschlägt, ist — abgesehen von zwei Fällen, wo eine Reihe weggelassener Takte nicht mitgedruckt sind — auf jeden Vorschlag von Sprüngen und Kürzungen verzichtet.

Dagegen finden sich folgende Verbesserungen:



Es war nicht nur unnötig, sondern höchst ungeschickt. Denn Schubert schreibt ein plötzliches piano für Chor und Orchester vor bei den Worten: „die die dunkle Nacht gebar". Das hat Sinn und Verstand. Zu Lauckners Worten aber: „bis die Ernte eingebracht" ist dies plötzliche piano sinnlos.

Der Schubert war kein Schuster, Herr Lauckner, und wenn man an seinen Sachen herumflickt, kann man sich arg blamieren!

Auch wenn man Körner umdichtet, da an seinem Text der Erfolg der Schubertschen Musik gescheitert sei, und dann Verse verbricht, die man nur „unfreiwilligen Wilhelm Busch" nennen kann und für deren wörtliche Anführung in einer ernsten Fachzeitschrift das Papier denn doch zu kostbar ist!

Das ist kein schlechter Witz von mir, auch kein Druckfehler, denn diese Textunterlage steht an allen vier Stellen in der Partitur und im Klavierauszug, sogar selbst in den Klavierauszügen, die die Firma Schott wegen der vielen Druckfehler korrigiert (!) versendet.

Was würde Richard Wagner dazu sagen, daß ein Dresdener Generalmusikdirektor, der dort seine Werke zu dirigieren hat, so wenig von musikalischem Sprachrhythmus versteht, daß er so haarsträubende Betonungen als Verbesserungen (!) Schuberts (bei dem alles richtig war!) in die Welt hinausgehen läßt. Für so etwas gibt es keine Entschuldigung; das ist ein so starker Mangel an künstlerischem Verantwortlichkeitsgefühl, daß diese eine Tatsache an sich genügt, die Bearbeitungen glatt abzulehnen. Wenn etwa als Entschuldigung

vorgebracht wird, daß diese Untat der englische Professor verübt habe, so ist die grobe Nachlässigkeit der beiden deutschen Mitschuldigen damit nicht im geringsten aus der Welt geschafft! Leider ist aber diese in der Geschichte der musikalischen Bearbeitungen wohl einzig dastehende Leistung nicht die einzige.

Wie von dem Quartett „Wie soll ich der Gefahr entrinnen?" infolge der Umdichtung der Schluß einfach abgehackt ist, das kann man nur an der Hand des Originals erklären; wie schauderhaft und jeden Gefühls für Tonalitätswirkung bar aber dann die folgende angeflickte Stelle ist: „Mein Heinrich! Vertraue der Stunde!", das merkt jeder halbwegs musikalische Mensch. Aber daran sind nicht Schubert, sondern die Bearbeiter schuld! Bei Schubert ist der Es-Dur-Akkord, der sich an das G-Moll-Quartett anschließt, motiviert, denn Heinrich ruft aus: „Freunde, ich hab' es gefunden!" Bei Busch-Tovey verläuft das Quartett im Sande, und dann wird die Wechselrede: Kätchen: „Mein Heinrich"; Heinrich: „Vertraue der Stunde!" in eins zusammengezogen, indem Kätchen sagt: „Mein Heinrich! Vertraue der Stunde." Dadurch wird aber die harmonische Fortschreitung, die auf einen aus der Es-Dur-Tonart verzweifelt herausfallenden Anruf antwortet, sinnlos. Musikalisches Feingefühl für solche Dinge kann man leider von Fritz Busch und D. F. Tovey offenbar nicht verlangen. Dann sollen sie aber gefälligst ihre Hand von einem Künstler wie Franz Schubert lassen!

Man muß das in aller Schärfe aussprechen. Als ich mich mit meinem zweiten Kapellmeister, dem aus der ausgezeichneten Schule Johannes Schreyers stammenden Walter Borrmann, über diese und ähnliche Stellen unterhielt, ohne die Schubertschen Originale nachgeprüft zu haben, waren wir sehr betroffen über die fast stümperhaften Ungeschicklichkeiten der Schubertschen Modulation. Die Stümperei an dieser Stelle ist aber sofort beseitigt, wenn man Schubert selbst hernimmt, dem Quartett seinen Schluß läßt und die anschließenden Worte so verteilt, wie es Schubert getan hat, so daß sich zweimaliger Wechsel der Rede zwischen Kätchen und Heinrich ergibt, den Schubert durch seine Harmoniefortschreitungen klar zum Ausdruck bringt.

Wir werden noch an weitere Stellen kommen, wo Busch und Tovey durch ihre Unfähigkeit Schubert in den Verdacht gebracht haben, schülerhafte Dinge verbrochen zu haben. —

Da der Dichter die überflüssige Freifrau eingeführt hat, muß sie auch Musik bekommen. Als erste Zutat fanden die beiden musikalischen Bearbeiter in Schuberts Oper „Die Freunde von Salamanka" als Nr. 14 ein Duett „Von tausend Schlangenbissen der Reue und der Schuld".

Der „Dichter" dichtete um in:

„Laß deine Liebe leise
Zu deiner Schwester geh'n
Und spür' an meiner Weise,
Wie tief wir uns verstehn."

Diese „tiefsinnigen" Worte können die sehr schöne Schubertsche Musik, die an sich ganz was anderes ausdrückt, natürlich nicht totmachen; selbst die von Busch-Tovey hinzukontrapunktierte zweite Stimme gibt ihr nicht den Todesstoß. Daß der Mittelsatz durch die Art, wie der neue Text untergezwängt ist, einen schiefen Anfangsrhythmus bekommt, macht den Bearbeitern keine Schmerzen; aber daß die schülerhafte Überleitung nach D-Dur nicht von Schubert, sondern von Busch-Tovey stammt, sei doch allen denen zur Beruhigung mitgeteilt, die gleich beim ersten Lesen der Stelle den Kopf schütteln.

An eine viel zu schwere Zwischenaktmusik (mit Posaunen!), die Rolf Lauckner durch seine „Straffung der Konflikte" und Zerdehnung des Singspielchens in zwei Akte nötig gemacht hat (woher die Musik stammt, weiß ich nicht), schließt sich der Auftritt der Soldaten.

Den folgenden Körnerschen Text ersetzt Lauckner wieder durch Knüttelverse lieblichster Art. Selbst den folgenden Ensemblesatz dichtet er um und hat den Bearbeitern dann Gelegenheit gegeben, mit einer aus einem Ouvertürenmotiv zusammengestoppelten melodramatischen Begleitungsmusik, die völlig überflüssig ist, eine neue Schubert-Verbesserung zu verüben.

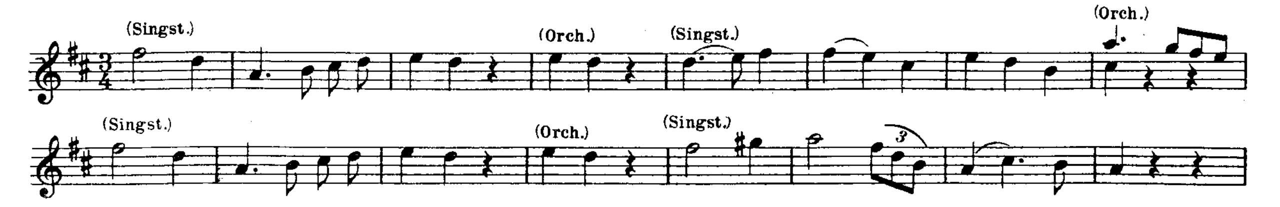
Wer noch nicht weiß, auf welchem Konservatoristenstandpunkt die musikalischen Leistungen der Bearbeiter stehen, der sehe sich die von ihnen selbst „komponierte" Stelle von „O Dank in Ewigkeit!" bis „Ich bin auf deiner Seite!" an.

Diese Flickschusterei, dieses Modulieren ohne Sinn und Verstand hat vielleicht nur einer von den beiden Herren komponiert, dann hätte aber der andere, wenn er etwas von künstlerischem Schaffen verstünde, sagen müssen: Eine solche Stümperei, bei der die Sprachbehandlung gleich miserabel ist wie die harmonische Fortschreitung, unter Schuberts Namen in die Öffentlichkeit gehen zu lassen, dazu gebe ich mich nicht her. Wer sich solche Dinge leistet, richtet sich selbst!

Ich sprach vorhin davon, daß Lauckner das Finale durch lyrische Ergüsse endlos in die Länge gezogen habe. Die musikalischen Bearbeiter haben dadurch, wie sie auf diese „Verbesserung" eingegangen sind, nicht nur ihren völligen Mangel an Bühnenblick, sondern auch wieder ihre geradezu widernatürliche Sprachbehandlung erwiesen.

Ich kann nicht im einzelnen darlegen, in welcher Weise sie die Ariette „Liebe schwärmt auf allen Wegen" aus Goethe-Schuberts „Claudine von Villa bella" ausgeschlachtet haben. (Nebenbei sei nur erwähnt, daß auch die Art, wie die Baritonstimme dabei behandelt ist, zeigt, wie wenig sie von Gesang verstehen! So komponieren Dilettanten, die keine Ahnung von Stimmbehandlung haben!)
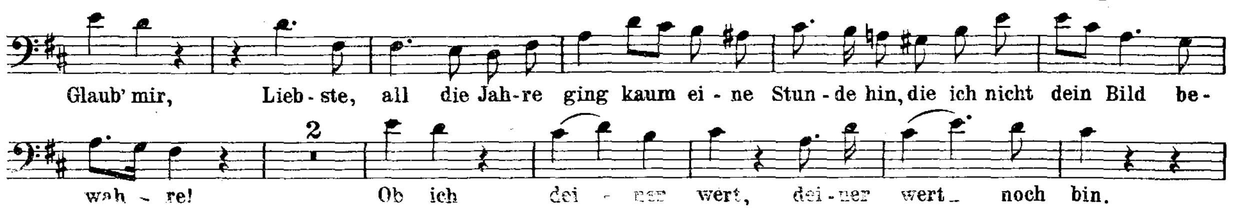
Für diejenigen, die den Klavierauszug der Bearbeitung zur Verfügung haben, sei nur ein Beispiel gegeben. Bei Schubert heißt es:



Das Charakteristische an der Melodie ist die dreitaktige Bildung im Anfang, die durch das Echo des Orchesters zum Viertakt ergänzt wird.

Und nun sehe man sich an, in welcher unerhörten Weise die Herausgeber diese feine rhythmische Bildung verhunzen und verschandeln, indem sie sie (in E-Dur, damit die Geschichte für einen Bariton (!) noch unmöglicher wird) ins Orchester legen und die Singstimme ganz willkürlich dazu einsetzen lassen, so daß sie wirkt wie das berühmte Tier im Porzellanladen und alles zertrümmert.
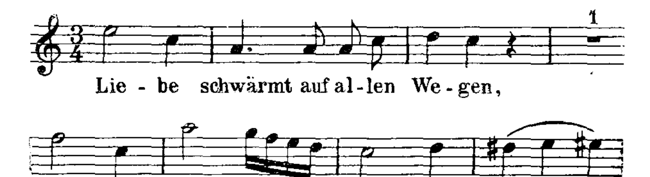
Man denke: vom 3. Takt des vorigen Beispiels ab lautet die dazu „komponierte" Singstimme (ich transponiere sie um einen Ton):
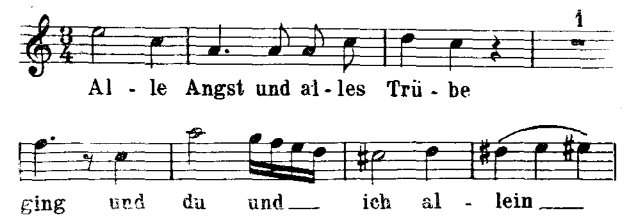


Man schreibe sich die beiden Melodien einmal unter einander. Wirkt nicht der Einsatz des „Ob ich" auf dem zweiten Echotakte der Schubertschen Melodie, die bei Busch-Tovey die Klarinette unentwegt zu den rhythmischen Vergewaltigungen der Singstimme bläst, wie eine Ohrfeige?

Ich glaube kaum, daß sich im „Dreimäderlhaus", über das Herr Rolf Lauckner hochmütig zu Gericht sitzt, eine solche haarsträubende musikalische Entstellung einer Schubertschen Melodie findet; denn natürliches Gefühl für musikalischen Rhythmus, das Busch-Tovey völlig fehlt, ist dort sicher vorhanden. Sonst hätte sich das gesunde Musikempfinden des Volkes dagegen gewehrt.

Sogar wo die Bearbeiter die Melodie in die Singstimme verlegen, bringen sie folgendes fertig. Bei Schubert heißt es im 2. Teile des Stückes:



Die Bearbeiter sind fähig, unter diese, durch die Pause (Orchester) klar in zwei Teile gegliederte Melodie folgenden Text unterzulegen:



und glauben, durch die eingefügte Achtelpause nach „ging" die Situation gerettet zu haben.

Man ist kein Beckmesser, wenn man angesichts solcher Ungeheuerlichkeiten zitiert:
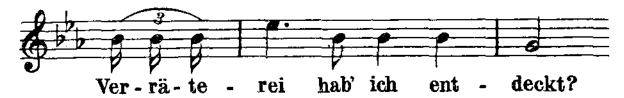
„Ich glaub's nicht, und wenn Ihr's all' auch schwört!"

Das ist nicht nur Dreimäderlhausmethode, das ist schlimmer als Dreimäderlhaus. An dieser Tatsache wird nichts geändert dadurch, daß an erster Stelle als verantwortlich für die Ausgabe zeichnet der Dresdener Generalmusikdirektor und Vorsitzende der Max-Reger-Gesellschaft Fritz Busch.

Ich habe derartige Verunstaltungen von Schubert erst nicht für möglich gehalten und mir zunächst gesagt: „Ist es denn nur denkbar, daß ein Franz Schubert selbst in frühester Zeit als Anfänger auf der Bühne solche Dinge verbrochen haben könnte?", schließlich habe ich beim Einstudieren und bei der Aufführung durch ganz radikale Striche die schlimmsten Husarenstreiche der Herausgeber beseitigt, aber doch einige Fürchterlichkeiten und die schauderhaften Knüttelverse, mit denen Rolf Lauckner Theodor Körner verbessert hat, stehen lassen müssen.

Nachdem ich mich eingehend mit Schuberts Original befaßt habe, kann ich nur allen Bühnen dringend raten, dieses Original mit einigen Strichen in den zu lang geratenen Nummern (Anfangsduett, Kätchens Gebet und Finale) aufzuführen, auf jeden Fall aber die Hand von dieser unkünstlerischen Entstellung Schuberts zu lassen.

Es ist bei der jetzigen Papiernot wohl zu entschuldigen, wenn ich die „Weiberverschwörung" etwas summarischer behandele. Daß es eine Kühnheit ist, wenn Lauckner in seinem Aufsatz von „wenigen Einfügungen" redet, „die der Text erfordere", braucht bei der Zerdehnung eines Einakters auf fünf Akte (!) nicht besonders betont zu werden. Daß aber Lauckner die Umdichtung des sehr unterhaltenden, lustigen Prosadialogs in seine geradezu schauderhaften Knüttelverse für eine Tat hält, zeigt wieder einmal in erschreckender Weise die Geistesart der Literaten von heutzutage. Wenn es bei Schubert-Castelli heißt:



müssen Lauckner-Busch mit ihrem verkommenen Sprachgefühl „verbessern": Verrat hab' ich zu Tag gebracht", obwohl das Wort „ich" dem Sinne nach ganz unbetont bleiben muß.

Der ganze Aufbau ist bei Schubert so natürlich, daß es wieder nur einiger Striche im Dialog und in ein paar zu lang geratenen Musikstücken bedurft hätte, um das Werk völlig lebensfähig zu machen und ihm viel größere Wirkung zu sichern als in der Laucknerschen weitschweifigen Aufmachung.

Welch ein Mangel an Bühnenblick, vor Helenes Romanze, die die Situation genügend kennzeichnet, noch eine lange Arie von gleicher Grundstimmung zu setzen, die aus dem Singspiel „Die Freunde von Salamanka" entlehnt ist!

Das meiste im 2. Akte ist Zutat. Erst gibt's eine geschickte Instrumentation der vierhändigen F-Dur-

Polonäse (op. 61, Nr. 2), dann einen zum Quartett erweiterten Terzettkanon aus des „Teufels Lustschloß". Den beiden Schubert-Verbesserern ist dabei wieder ein Malheur passiert. Sie haben beim Umwandeln des Terzetts in ein Quartett aus einem G-Moll-Akkord einen B-Dur-Akkord gemacht, aber im Orchester in der Eile G-Moll stehen lassen! Da die Geschichte auch im Klavierauszug steht und sich sogar wiederholt, als das Stück mit neuem Text, nach H-Dur transponiert (als Nr. 7), noch einmal gesungen wird, ist es kein Druckfehler, sondern eine regelrechte, übel klingende Schlamperei, die sich Schubert verbitten darf.

Daß die Orchestereinleitung von Nr. 8 bei Schubert nur 10 Takte lang ist, zeigt, daß er immerhin mehr Bühnenblick hatte! Wo die Bearbeiter ihren Bühnenblick hätten zeigen können, wie in der Zusammenziehung der viel zu langen Nr. 9. der Bearbeitung, da versagen sie. Zweifellos hätte auch Schubert nicht ohne jede Vermittlung auf den C-Dur-Schluß von Nr. 9 das aus dem Opernfragment „Der Spiegelritter" entnommene D-Dur-Quintett Nr. 10 folgen lassen!

So lustig dieses Stück ist, so unbekümmert haben die Bearbeiter auch hier ganz mechanisch gearbeitet. Die vierte ihrer Damen, die im übrigen ausgesprochene Altstellen zu singen hat, bekommt, da Schuberts Original vier Soprane vorsieht, die in ganz hoher Sopranlage liegende Stelle „Weshalb behandeln sie uns schlecht?" zu singen, obwohl es sehr leicht gewesen wäre, diese Takte der 2. Sopranistin zu geben und dafür die Stelle „Nicht wahr, sie führt ein Plan fernab" der 2. Altistin zuzuteilen. Derartige ganz selbstverständliche, für die Aufführung wichtige Dinge überlassen die Herren Busch und Tovey den Dirigenten. Wozu bearbeiten sie denn aber dann überhaupt? Für eine durchgängige Verschlechterung Schubertscher Musik auch noch Tantiemen an die Bearbeiter zu zahlen, ist doch schließlich ein überflüssiges Opfer für die deutschen Theater!

Den Schluß des 3. Aktes bildet der herrliche Genienchor aus der Musik zu dem Zauberspiel: „Die Zauberharfe". Der Chor, der mit dem Originaltexte Frauenchören, die Orchesterkonzerte veranstalten, dringend zu empfehlen ist, wird hier um einen großen Teil seiner Wirkung gebracht durch das unmittelbar vorhergehende Quintett. Beide Stücke sind an sich köstlichster Schubert, aber sie schlagen sich gegenseitg tot. So was hätten die angeblich unfähigen Textdichter Schuberts und er selbst nicht fertiggebracht. Dazu mußten die Herren Lauckner-Busch-Tovey mit ihrem Bühnenblick (!!) kommen!

Wie wenig wirkliches Kunstgefühl die Herren haben, zeigen sie auch, indem sie zur Schilderung der Stimmung als (übrigens auch bühnentechnisch völlig entbehrliche) Einleitung zum 4. Akt einen regelrechten Trauermarsch mit Posaunen (!) (Nr. 4 aus dem Opernfragment „Adrast") verwenden. Die Frauen der Ritter sind betrübt in ihre Kammern gegangen, weil die Ritter ihnen kein Liebesverlangen zeigen. Kann es eine größere Irreleitung des musikalischen Empfindens der Zuhörer, eine bessere Erziehung zur musikalischen Unwahrhaftigkeit geben, als wenn man da einen feierlichen, weihevollen Trauermarsch spielen läßt? Wer das nicht als Mißbrauch empfindet, dem ist nicht zu helfen. Aber den Namen eines innerlich so wahrhaftigen Menschen wie Schubert für solche „Verlegenheitsmusiziererei" (man müßte eigentlich noch anders sagen) zu verwenden, das ist wie so vieles andere in den Bearbeitungen Frevel.

Freilich das Gefühl dafür, was Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks ist, haben in Deutschland ja so weite Kreise dank der herrlichen Fortschritte der neuesten Musik so völlig eingebüßt, daß viele meine Empörung über einen solchen künstlerischen Skandal gar nicht verstehen werden. Im „Dreimäderlhaus", das ich nicht kenne, kann es wohl kaum schlimmer zugehen.

Wie ungeschickt die Bearbeiter aus zwei Arietten Schuberts das Duett Nr. 14 zusammengebaut haben, mögen sich solche, die die Technik Busch-Tovey eingehender studieren wollen, selbst ansehen.

Ein ganz gefährliches Stück ist die Arie Nr. 15, die wieder ein überflüssiges Einschiebsel ist, das wie so vieles in den fünf Akten nur die Handlung aufhält. Es beginnt mit einer Reminiszenz an die Ouvertüre. Bei Schubert hat das Singspiel überhaupt keine Ouvertüre. Die Bearbeiter haben die Ouvertüre zu dem Singspiel „Die Zwillingsbrüder" hergenommen und davor noch eine langsame Einleitung gesetzt. Schubert ist dadurch nicht verbessert worden, denn diese tragische Einleitung paßt nicht im geringsten weder vor die „Zwillingsbrüder"-Musik, noch vor das ganze, im Grunde doch heitere Singspiel. Auf diese langsame Einleitung, deren Herkunft ich nicht kenne, greifen die Bearbeiter nun zurück und brauen aus verschiedenen Elementen ein absolut stilloses Stück zusammen, das sowohl in der Formgebung wie in der Sprachbehandlung schülerhaft ist. Es ist ein starkes Stück, wenn Herr Lauckner trotzdem schreibt, daß „der originale Eindruck — wenigstens was Schubert anbelangt — völlig gewahrt wurde". Dieses Stück ist wirklich „grobnähtig zusammengesetzt".

Die „möglichst geringen Hinzufügungen" und der „planmäßige Aufbau des Geschehens" machen es nötig, daß weiter zwei eingefügte Stücke (eine Instrumentation des E-Dur-Marsches aus op. 40 und ein schwacher Ritterchor aus der „Zauberharfe") die Handlung — wirksam aufhalten.

Das Finale ist im Original viel geschickter aufgebaut; vor allen Dingen ist der erschreckend hilflose, eines Konservatoriumanfängers würdige Übergang von G-Dur nach F-Dur in den zwei Takten vor „Bei allen Zedern Libanons" nicht von Schubert. Diese Stelle, die wirklich zum Stiefelausziehen ist, haben die Künstler Fritz Busch und Donald Francis Tovey auf dem Gewissen und mögen sich um den Ruhm und die Ehre streiten, wer sie „komponiert" und wer nur „gegengezeichnet" hat.

Allen Bühnen, die Schuberts Singspiele aufführen wollen, sei dringendst geraten, auf die so warm angepriesene Rettung durch das Dreigestirn Lauckner—Busch—Tovey zu verzichten und den durch wenige Striche durchaus lebensfähig zu machenden echten Schubert ihren Zuhörern darzubieten.

Alle Bearbeiter alter Kunstwerke aber seien daran erinnert, daß wissenschaftliche Kenntnisse, künstlerisches Verantwortlichkeitsgefühl, dichterisches Können und Beherrschung der musikalischen Satz- und Formenlehre die ersten Voraussetzungen sind, wenn man an das, was Meister der Vergangenheit geschrieben haben, die bessernde Hand legen will. Wer diese Fähigkeiten nicht hat, lasse die Hände davon!

Die Kunst des Ostens*)

Von Dr. Otto Ursprung / München

Anläßlich des Gastspiels, welches das Moskauer Künstlertheater Stanislawsky im heurigen Mai zu München gab, war in einer Münchener Tageszeitung ein kleiner, aber feiner Aufsatz zu lesen, in dem ein Russe „die Kunst des Ostens" aus der Psyche seines Volkes heraus charakterisiert. Nachdem wir bereits das unten angezeigte Buch von Riesemann durchgearbeitet hatten, wurden uns für so manches darin durch den erwähnten Aufsatz die Augen noch mehr geöffnet. Darum möge aus ihm folgendes hier Platz finden:

„Es gibt ein russisches Märchen von dem im Jahre 1875 verstorbenen Grafen Alexis Tolstoi: Sieben Helden, sieben Brüder, denen man viel von der Wahrheit erzählt und auch vorgelogen hat, rennen in sieben Richtungen davon, um diese zu suchen. Der eine glaubt sie zu schauen als riesenhohen Berg, der zweite als weites Meer, der dritte als tiefen Urwald, der vierte als unermeßliche Wüste usw. Jeder beharrte auf seiner Ansicht, jeder kämpfte für sie, jeder gab sein Leben für seine Idee. Der Leitgedanke in diesem Märchen, das in seinem Kerne sich ungefähr deckt mit den drei Ringen in Lessings Nathan der Weise, bildet Inhalt und Grundstimmung der russischen Seele. Alle die sieben Helden haben so oftmals von der Wahrheit gehört, aber sie ließen sich nicht aus ihrer trägen Ruhe bringen. Plötzlich aber springen sie auf und entfalten die äußerste Tätigkeit zur Erreichung ihres Zieles.

Die beiden Extreme beherrschen das russische Leben: Lässigkeit bis zur Indolenz, dann plötzlich eine Regsamkeit, die sich nicht genug tun kann — völliger Geisteszerfall oder ein Sieg auf der ganzen Linie! Die russische Literatur wie das russische Theater spiegeln diese Extreme wieder: Turgenjews elegische Mutlosigkeit, Tschechows scheinbarer äußerer Pessimismus stehen dem sonnenhaften Puchkin gegenüber (Dostojewsky betete ihn an!).

Eines aber vereinigt alle Koryphäen der russischen Literatur: das Suchen nach Gott, das Streben nach der Wahrheit. Die russische Literatur sah sich nie im Bilde des apokalyptischen Engels der laodiceischen Kirche, die ‚weder warm noch kalt' war. Stürmisch suchte sie immer die Wahrheit ‚in toto'. Das gibt ihr Gehalt und Schönheit — gibt es etwas Besseres als den jungen Enthusiasmus Schillers, der sich erkühnen wollte, auch die Sterne vom Himmel zu reißen? —, aber hierin liegt auch ihre Schwäche, ihre Unwirklichkeit.

Christus oder der Antichrist, Gott oder Teufel, Fedor Karamasow oder sein Sohn Alijoscha und dessen Lehrer Sosima im Roman Dostojewskys; Tolstois Platon Karateff oder Anatol Kuragin, die Verkörperung der ‚moral insanity' in ‚Krieg und Frieden'. So ist es in der russischen Literatur, so auch in der russischen Geschichte: der alles zertrümmernde Iwan der Schreckliche und sein Sohn, der schwachwillige aber heiligmäßige Fedor. Fast arithmetisch im Suchen und peinlichen Zergliedern der Wahrheit, vielleicht die Gesetze göttlicher Harmonien beiseiteschiebend, steht heute die russische Literatur im Zenit ihrer Sturm- und Drangperiode."

*) Zu Oskar v. Riesemann, Monographien zur russischen Musik, Erster Band, Drei Masken-Verlag München, 1923. XVI und 463 Text- und 28 Notenseiten. (S. Anzeige S. 342.)

Auch die russische Musik sieht sich von einem Extrem in das andere geschleudert; zumal in ihrer Vergangenheit bestanden unvermittelt sogar mehrere äußerste Pole.

Seit den Tagen Peters des Großen (gest. 1725), welcher der russischen Eigenart westeuropäische Kultur aufpfropfen und dabei natürlich der Kunst als dekorativem Element keineswegs entraten wollte, und seit den Krönungsfeierlichkeiten der Kaiserin Anna (1730), bei welchen Petersburg zum erstenmal mit einer Oper bekannt wurde — König August II. von Sachsen und Polen hatte hierzu voller Aufmerksamkeit seine besten Opernkräfte ausgeliehen —, gefiel sich die russische Musikpflege in bedingungsloser Ausländerei, toste und plätscherte sie im Stil seichten Opern- und Salonmusizierens dahin. Kaiserin Anna bestellte alsbald eine eigene italienische Oper; Katharina II., eine geborne Prinzessin von Anhalt-Zerbst, rief dazu noch gleich im ersten Jahr ihrer selbständigen Regierung (1762) ein französisches Opernensemble ins Land. In Nachahmung des Hofes befliß sich die gute Gesellschaft in Petersburg, auch eigene Theater und Orchester zu haben. Alle Musikkultur, soweit sie sich mit weltlicher Kunstmusik befaßt, ist fast ausschließlich auf die Residenzstadt an der Newa beschränkt. Der Musikstil ist landfremd; die Komponisten, speziell der italienischen Oper, sind durchweg Ausländer. Nur die der französischen Mode nachgeahmten Schäferspiele legen den Gedanken nahe, auch allerhand Szenen und Situationen aus dem Leben der russischen Dorfbevölkerung für die Bühne zu bearbeiten, und rufen einheimische Kräfte auf den Plan. Aber während die fremden Musiker verhätschelt sind, gehören die einheimischen dem Stand der leibeigenen Bauernschaft an und wird ihr Leben, vielfach sogar ihr Name, nicht einmal für wert gehalten, der Nachwelt überliefert zu werden. Ein Kunstlied mit echt russischem Einschlag, das freilich stark im Dilettantismus stecken bleibt, blüht erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf; diese ‚russischen Romanzen', so werden sie genannt, bedeuten die erste stärkere Regung zu einer nationalen Kunstentwicklung.

Und doch hätte auch Rußland für eine bodenständige Musikkultur längst und in vollstem Maße jene Wurzelkräfte gehabt, die in den Kulturen anderer Völker überaus fruchtbar gewesen sind, nämlich Volkslied und Kirchengesang. Aber da zeigt sich die Erstarrung des russischen Kirchenwesens, die Unfruchtbarkeit des Cäsaropapismus (Staatskirchentum): die russische Kirchenmusik war nicht fähig, aus sich heraus und für ihre eigenen Bedürfnisse eine Entwicklung in unserem abendländischen Sinne zu nehmen; sie huldigt ebenfalls dem Italianismus. Für die kommende bodenständige weltliche Kunstmusik des 19. Jahrhunderts ist sie fast nur durch tonartliche Grundlagen von Einfluß geworden; und sogar das erscheint nicht als natürlich und selbsttätig eintretendes Ergebnis, sondern als die bewußte Tat eines Einzelnen. Das russische Volkslied jedoch, das unter wütigster Verfolgung durch kirchliche und weltliche Behörden in Furcht und Zittern und sorgsam gehüteter Verborgenheit zu einem ungeheuern Reichtum anschwoll, war endlich berufen,

zum Jungbrunnen für die heutige russische Musikkultur zu werden.

Genau ein Jahrhundert hatte die Ausländerei gedauert. Das Erwachen eines neuen Nationalitätsbewußtseins, das sich in der nachnapoleonischen Zeit unter den Völkern Europas zu entwickeln beginnt, war auch an Rußland nicht spurlos vorübergegangen; es hatte gelernt, sich als eigene Nation zu fühlen. Deutsche aber sind es, welche gerade in den entscheidenden ersten Stadien zur Schaffung einer nationalen Musikkultur wesentlich mithelfen.

Da regt sich im Herzen Rußlands der Flügelschlag eines eigenartigen Talentes, das zuerst wahres Verständnis für den Geist russischer Volksmusik verrät: Es ist Alexei Werstowski, Kompositionsschüler von Steibelt; sein Bühnenwerk ‚Pan Twardowski', 1828 im Moskauer Großen Theater aufgeführt, bedeutet die erste befreiende Tat. Aber schon wird er überholt von dem Genie eines Michael Iwanowitsch Glinka, der gleich seinen anderen Landsleuten zunächst noch mit einer vollständig systemlosen Kompositionstechnik hantiert, bis er durch den Berliner Musikgelehrten Siegfried Dehn zu einem kunstgerechten Tondichter ausgebildet wird, und der durch einen andern Deutschen, Baron Rosen, Privatsekretär des Thronfolgers, jenen Operntext erhält, mit dem eine ihrer nationalen Eigenart bewußte russische Musik ihre Auferstehung feiert und der Name ihres Schöpfers Unsterblichkeit erlangt: das epochemachende Werk ist die 1836 vollendete Oper ‚Das Leben für den Zaren'. Glinka hat sich eine Kompositionstechnik angeeignet, die ebensosehr aus dem Geiste des Volksliedes wie der alten Kirchentonarten gewonnen ist, am dreistesten jedoch sich gebärdet im Rhythmus. In seiner Haltung als Ausdruckskünstler ist er Idealist. — Ihm folgt sofort Alexander Sergejewitsch Dargomyshski, der in der Richtung seines Vorgängers sich bewegt, dabei aber selbständige Wege einschlägt. Er ist der Realist der Darstellung, prägt das ‚melodische Rezitativ' aus und bringt die erste praktische Lösung einer russischen Opernreform zuwege; seine Oper ‚Der steinerne Gast' bedeutet ein für das Jahr 1868 unerhört kühnes künstlerisches Experiment. — Alexander Nikolajewitsch Sseroff, ein glühendster Anhänger Richard Wagners, kommt weniger als Komponist in Frage; als solcher steht er weit ab von den literarisch von ihm verfochtenen künstlerischen Idealen. Seine Bedeutung liegt auf schriftstellerischem Gebiet: er ist der erste Musiker in Rußland, der über Musik schreibt; gegenüber den ‚musikalischen Federhelden' bringt er die fachmännische Beurteilung zur Geltung und wird zum Begründer der zünftigen Musikkritik in Rußland.

Das sind die drei Meister der altrussischen Schule. Auf ihren Schultern stehen die Jungrussen, die Mussorgski, Borodin, Rimski-Korrakow usw., welche mit unerhörtem Wagemut und radikalsten Tendenzen vorgehen; das sind Feuerköpfe, die noch aus der jahrhundertlangen Ausländerei heraus die abendländische Musik förmlich anspringen, um dieser ihr Stilempfinden aufzuzwingen, und die tatsächlich speziell für Claude Debussy und für die Richtung der Neutöner von großem Einfluß geworden sind. —

In überaus anschaulicher Sprache entwirft das oben angezeigte Buch von O. Riesemann ein Bild von der Musik in Rußland vor Glinka (Erster Abschnitt) und zeichnet in drei folgenden Monographien das leuchtende Dreigestirn der altrussischen Schule; überall schimmert ein packender kultureller Hintergrund durch.

Besonders in den drei Monographien ziehen bunte Bilder vom russischen, speziell vom Petersburger Musikleben an unserm Auge vorüber: wie die Glanzzeit der Pariser Grand' Opéra auch an der Newa ihre bezwingenden Zauber entfaltet, die Adelsgesellschaft auf dem Schwarzen Flüßchen ihre Serenaden abhält (vergleiche Händel, Wassermusik), wie Rubinstein, der Förderer deutscher Musikkultur, von den drei altrussischen Meistern zwar wenig geliebt, das Konservatorium beherrscht; wie die nationalen Geister sich allmählich regen, Glinkas nationale Oper von den Oberen als „Kutschermusik" abgetan, von der vox populi, dem Volke, aber voller Begeisterung als Fleisch von seinem Fleische erkannt wird; wie sich Parteien bilden über die Frage, ob deutsche oder russische, bzw. kosmopolitische oder nationale Musikkultur. Liszt erschein am russischen Kunsthimmel als der glänzende Meteor, er konzertiert, erfährt nach einer schweren Partie feuchtfröhlichen Pokulierens die echt russische Aufmerksamkeit, „gewippt" zu werden. Die russischen Komponisten gehen auf Reisen und machen Bekanntschaften in größter Anzahl; die Donizetti, Bellini usw., Auber, Halévy, sogar Sr. Gestrengen Mons. Fétis, e tutti quanti, marschieren da auf. Auch Wagners Person und Werk spielen in den Geschehnissen des Buches eine große Rolle.

Riesemann erzählt, verleugnet dabei niemals fachwissenschaftliche Einstellung; er schenkt der Musikgeschichte ein Quellenwerk und liefert ebenso dem Kulturhistoriker lauter wertvollstes Material; er behandelt jüngste Vergangenheit und beleuchtet Fragen, die bei der Konstellation unseres öffentlichen Lebens zu den aktuellsten gehören. Er läßt es uns noch einmal erleben: Der russische Riese erhebt sich. Schon sehen wir ihn hinstürmen über die Welt. — Tolstois Märchen ist blutigernste Wirklichkeit geworden.

Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer

Von T. Niechciol / Berlin

Wer sich in der Jugend der Kunst zuwendet, der ist wie ein Träumender oder ein Geblendeter. Er sieht nur die wenigen Glücklichen und Großen in der Kunst und träumt von gleichem Glück. Daß aber die Not die Weggenossin fast aller Künstler ist, und selbst und gerade die Größten schwer ringen mußten, um auf glanzvolle Höhe zu gelangen, das sieht der Kunstjünger nicht, denn der Schleier der Romantik umgibt die Kunst und ihre Meister. Mit einem solchen Schleier umgeben sich auch die Jüngsten in der Kunst. Sobald sie aber ins Leben treten, zerreißt dieser

Schleier, und ein Stück nach dem anderen flattert davon. Ein bitteres Ringen beginnt. Zur Zeit des Wohlstandes des deutschen Volkes war es fast allen Künstlern und Lehrern der Kunst noch möglich, ein bescheidenes Dasein zu führen. Jetzt ist das Vaterland verarmt, und der deutsche Künstler und besonders der Musiklehrer gleicht einem Schiffbrüchigen, der sich mit aller Kraft an einen zerschellten Mast anklammert und mit den Wellen um sein nacktes Leben ringt. In der Organisation erblicken mit Recht viele der schwer Ringenden das letzte Schifflein, von dem ihnen Rettung winkt. Viele Berufe zeigen, daß sie nur durch Organisation vor gänzlicher Vereiendung geschützt wurden. Warum sollte das nicht auch bei den Tonkünstlern und Musiklehrern der Fall sein! Gelingt es, sie alle zu einer Organisation zu vereinigen, so wird ein solcher, mit Klugheit, Takt und Energie geleiteter Verband allen Angehörigen Schutz bieten. Das sollten alle erkennen, auch die wenigen Künstler und Lehrer, an deren Pforten die Not bisher noch nicht angeklopft hat, denn bald kann in jedem deutschen Künstlerhause die Not zum steinernen Gast geworden sein. Der deutsche Musiker ist in seinem innersten Wesen der Organisation abhold und wenig für sie geeignet. Daher blieben alle früheren Vereinigungen meist nur klein und bedeutungslos, zogen fast alle zu enge Kreise und trieben Eigenbrödelei.

Eine der ältesten und größten Vereinigungen war der zielbewußt geleitete Berliner Tonkünstlerverein. Unablässig war er bemüht, seine Netze weit ins Reich zu werfen und der Kunst und ihren Vertretern zu nützen. Als nach dem Kriege die Lage der Musiklehrer unerträglich zu werden begann, vereinigte sich ein anderer großer Teil der Berliner Musiklehrer und Konservatoriumsleiter zur „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte". Im Reiche wurden Ortsgruppen gebildet, und der Verband entwickelte sich auch sehr schnell, weil die Not die kräftigste Gehilfin bei der Organisation war. Wir hatten nun zwei große Verbände in Berlin. Während andere Verbände nur kleine Gruppen der Musiklehrkräfte umfaßten, z. B. die geprüften oder die akademisch gebildeten usw., zog die „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" weitere Kreise. Sie wollte den kleinen, ernstlich arbeitenden und nach Vervollkommnung strebenden Musiklehrern und Musikinstituten eine Stütze sein. Dieser Absicht lag die Erkenntnis zugrunde, daß man Musiklehrkräfte mit weniger guter Vorbildung, die aber schon seit Jahren in ihrem Berufe tätig gewesen waren, nicht brotlos machen dürfe, sondern sein Augenmerk mehr auf die künftige Generation der Musiklehrer zu richten habe. Gleich anderen ernsten Fachverbänden sei vom Staate die Einführung der obligatorischen Prüfung für alle künftigen Musiklehrkräfte zu fordern. Es wurde auch erkannt, daß eine Organisation der gründlich vorgebildeten Musiklehrkräfte allein wirkungslos sei. Es blieb ohne Erfolg, daß einzelne Gruppen ihre Fachbildung betonten und Mindesthonorare festsetzten, denn die breite Masse der Lehrkräfte unterbot diese Honorare und der unlautere Wettbewerb trieb ohnedies seine Blüten. Alle Versuche, das Publikum aufzuklären, blieben wirkungslos. Vergeblich bemühten sich auch nach dieser Richtung hin die „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände", welche mehrere Gruppen fachmännisch gebildeter Musiklehrkräfte und anerkannter Konservatorien zusammenfaßte. Als sich das Prinzip der „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" als richtig erwies, und der Verband seinen Angehörigen durch Ergänzungskurse Gelegenheit gab, ihr Wissen und Können zu vervollkommnen, wurde man auf diese bisher wenig geachtete Organisation aufmerksam, und der Anschluß an die „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" erfolgte. Im letzten Sommer auf der Tagung des „Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine", die in Frankfurt a. M. stattfand, wurde sogar eine Verschmelzung dieses Verbandes mit der „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" beschlossen und sofort durchgeführt. Später fand in Eisenach auch noch der Zusammenschluß mit dem „Reichsverband Deutscher Musiklehrerinnen statt. Daß dies nach der ideellen und materiellen Seite hin ein Schritt von größter Bedeutung war, liegt auf der Hand.

Der nun geschaffene Großverband erhielt den Namen „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer". Er gehört als solcher zu den „Vereinigten Musikpädagogischen Verbänden", dem noch folgende Organisationen angeschlossen sind: Der „Deutsche Konservatoriumsverband", der „Direktorenverband Deutscher Musikseminare", der „Berufsverband der Lehrer für deutsche Gesangs- und Opernkunst", der „Verein staatlich geprüfter Schulgesangslehrerinnen", der „Landesverband der Musiklehrer an höheren Lehranstalten", der „Verband akademisch gebildeter Musiklehrer Deutschlands" und der „Verband evangelischer Kirchenmusiker Preußens". Die „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" umfassen schon mindestens zwei Drittel aller deutschen Musiklehrkräfte und Konservatorien, sie repräsentieren den deutschen Tonkünstler- und Musiklehrerstand, und sind zu einer Macht geworden, mit der auch die Behörden zu rechnen haben. Nur im Reichsverband und durch diesen bei den „Vereinigten Musikpädagogischen Verbänden" finden nicht nur einzeln stehende Musiklehrkräfte, sondern auch Ortsgruppen eine Stütze und energische Vertretung bei den Behörden.

Der deutsche Tonkünstler und Musiklehrer wird natürlich weiter sein Brot mit Tränen essen, aber auch dieses Tränenbrot droht zu Ende zu gehen, wenn es nicht bald gelingt, alle deutschen Musiklehrkräfte zu geschlossener Front zu vereinigen. Möchten in letzter Stunde alle kleinen und großen der Frau Musika des alten Sinnspruches gedenken:

Wenn die Wässerlein kämen zu Hauf,
Gäb' es wohl einen Fluß.
Weil jedes nimmt seinen eigenen Lauf,
Ein ohne das andre vertrocknen muß!

Neue Musik

Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt am Main

Von Theodor Wiesengrund-Adorno (Frankfurt)

Es geht nicht an, von neuer Musik mit der gleichen unverzagten Selbstgefälligkeit zu reden, mit der man zur Blütezeit des literarischen und bildnerischen Expressionismus von neuer Dichtung, neuer Malerei sprach. Die Neuheit der künstlerischen Mitteilungsweise besagt nichts über den Wert des Mitgeteilten, und der Sammelname „neue Musik" enthält in Wahrheit wenig mehr Bezeichnendes, als daß die darunter befaßten Werke jungen Datums sind: denn der Glaube an den unentwegten künstlerischen Fortschritt mag heute selbst denen geschwunden sein, die sich im Kampfe gegen eine erstarrte Kunstübung mit einigem Recht als Fortschrittbringer fühlen durften, wie wohl auch keine Proklamation etwas daran ändern kann, daß sich unmöglich ein einiges Kunstwollen aufspüren läßt in einer Zeit, deren Bindungen so tief und so breit aufgelockert sind wie der unseren. So vermag gewiß eine Veranstaltung, die über die zeitgenössische Produktion unterrichten will, es nicht, von sich aus in der Wahl der Werke Einheit der künstlerischen Linie und ihrer Wesensbedingungen zu bekunden. Da Hermann Scherchen, dem Anregung, Durchsetzung und Leitung der Frankfurter Kammermusikwoche zu danken ist, von Anbeginn nicht darauf aus war, sein musikalisches Glaubensbekenntnis zu bieten, sondern vielmehr als kluger Kapellmeister mit der eigenen Stellungnahme zurückhielt und seine Leidenschaft durchaus an die Wiedergabe der zuweilen unversöhnlich auseinanderweisenden Stücke wandte, so blieb zum mindesten der Anschein einer Gemeinsamkeit vermieden, die es doch nicht gibt, und man fand dafür einzelne, deren Werke über die Vereinzelung des Urhebers hinausreichte, ohne daß hier danach geforscht werden soll, ob in ihnen die Keime einer objektiven Musikgestaltung angelegt sind, wie weit diese Keime Lebensrecht haben. Unter Verzicht auf alle solche Prophetie sei nur dem Werte der einzelnen Werke nachgefragt, die in kurzer Uebersicht besprochen werden. Eines zuvor: das Stilmerkmal, das den meisten Arbeiten zuzukommen scheint, die Atonalität oder besser: der Verzicht auf durchgehends tonartlichen Bezug der harmonischen Abfolge, ist ein schwanker, willkürlich herausgehobener Begriff, dem bei Schönberg und Hindemith, bei Bartók und Jarnach, bei Křenek und Stravinsky eine jeweils verschiedene musikalische Wirklichkeit entspricht und der darum auch technisch wie stilkritisch stets wechselnden Sinn hat; nimmer läßt sich vom Blickpunkt der Atonalität aus eine Wesensdeutung der Musik gewinnen, da das Wesen doch das Verhältnis zur Tonart prägt, nicht umgekehrt; es kann überhaupt nicht von den Mitteln und vom Stil aus Kritik geübt werden, sondern Stilkritik ergibt sich nur im Zusammenhang mit der Kritik am Wesen.

Mit jäher Gewalt setzte das erste Konzert ein. Ernst Křeneks Concerto grosso zeugt wiederum von des Komponisten dunkler, unbewußt getriebener Begabung, die kantig Linien übereinander schichtet, ohne einmal ihren Aufruhr klangselig zu beschwichtigen. Wilde selbstherrliche Rhythmik spannt sich in den Ecksätzen, die Lyrik des Adagios rinnt trüb und apathisch in herber Demut; der Mangel jeglicher Gefühlsgeste entspringt nicht der Armut, sondern der keuschen Verhaltenheit einer sicher beheimateten Seele. Es bleibt ihm, dem zwangsläufig Schaffenden, das geistige Wozu noch erst zu gewinnen, an seiner Kraft ist kein Zweifel. — Die Coplas-Lieder von Mario Castelnuovo-Tedesco klangen in ihrer südlichen Sinnenhaftigkeit gar fremd herein, geben aber in ihren Grenzen Ungewöhnliches; freilich scheint hier die romanische Klangfreude schon sich selber zum Stilprinzip geworden. — Herbert Windts anspruchsvoll aufgemachte angebliche Kammersinfonie „Andante religioso", aus sechs Orchestergesängen nach verblasenen Gedichten von Hans Schwarz zusammengefügt, mag mit ihrem Orchestergeschick, ihrem Hörner- und Harfenprunk in einer Schulaufführung der Schrekerschen Meisterklasse recht gut stehen; ihre ahnungslose Nachahmerfreude und illustrative Äußerlichkeit wirkte hier teils erheiternd, teils — wo der Name Gottes mit Operngetue verflittert wird — peinlich.

Der zweite Abend ließ die junge Berliner Musik hervortreten. Eduard Erdmann gab eine verwegene Nachimprovisation von Bartóks allbekannter Suite op. 14 und spielte drei lustige Kabarettstücklein von Tiessen mit seinem tollen Charme; überzeugte aber mit seiner Sonate für Violine allein auch diesmal nicht von seiner schöpferischen Berufung: das Stück ist aus Einfallsfragmenten zusammengesetzt, die schon eigenes Gesicht haben, aber ganz nur von außen unter die Sonatenform gebracht sind, die doch der Struktur solcher zerflatternden Thematik völlig entgegen ist: so bleibt es bei loser Unterhaltung. Jarnachs Violinsolosonate hat ungleich mehr Gewicht, kommt straff diszipliniert, ernst auch im Innerlichen; gemessen an dem, was man von Jarnach nach seiner Kammermusik fordern sollte, bleibt sie trotzdem zu unentfaltet, im ersten Satze sogar unplastisch. — Zum Beschluß hörte man Busonis Fantasia contrapunttistica und mochte staunen über die Romantik dieser romantikfeindlichen Musik, in der ein ganz abgelöster, im Ästhetischen sich genügender Mensch eine quasi religiöse Objektivität spielt, die seiner komödiantisch bunten Seele unwiederbringlich verloren ging. Da nun vollends dieser romantische Widerspruch in die Musik selbst nicht zeugend hereinschlug, sondern als abstraktes Programm frei

darüber schwebt, so ergibt sich schließlich als musikalische Leistung nur mehr eine lose Klangverschleierung der Bachischen Tektonik, wichtig bloß in der Gesinnung und der Doppeldeutigkeit ihrer geistigen Lage. — Die hauptstädtischen Gäste Frieda Kwast-Hodapp, Alma Moodie, James Kwast, Eduard Erdmann fanden viel Beifall.

Am dritten Abend war ein Gewinn die Bekanntschaft mit der Klavier-Violinsonate von Wilhelm Petersen. Trotz hundertfältiger harmonischer Brechungen entstammt das Stück dem tonalen Bereiche, die flächige Themenbildung, die schillernde Chromatik weist auf Reger, manches Klangmoment auf Debussy, aber die überkommenen Stilelemente sind um die Mitte einer eigenen, lyrisch eingesponnenen und breit ausströmenden Seele angeschossen, die sich in der durchdringenden Auseinandersetzung mit dem Formproblem der Sonate selber erhärtet. Man möchte dem Stück recht bald einen Verleger wünschen. — Danach gab es Lieder: von Schreker bedenklichen Abfall vom Opernschaffen, schmale Proben von Rottenbergs dornenumhegter Lyrik, endlich Gesänge des Finnen Yrjö Kilpinen, die sich auf recht internationale Weise national gebärden. — Die Sonate für Cello und Klavier von Alexander Jemnitz tritt schrullig-märtyrerhaft auf; sie ist hartnäckig gegen die Instrumente geschrieben, thematisch undicht, zerfetzt und wieder weichlich; man brauchte ihr nicht weiter nachzuhängen, merkte man nicht, daß alle offene Willkür durch irgendein hinter der Musik verstecktes, absonderliches System bestimmt wird. So wenig darum das sachliche Ergebnis sich hebt, müßte man doch diese Hintergründe, seien sie nun im Musikalischen oder Außermusikalischen gelegen, kennen, um rechte Kritik zu bieten. — Von den Solisten des Abends seien Alfred Höhn (Klavier) und Hans Lange (Geige) hervorgehoben; in der Begleitung der Gesänge erwies Kapellmeister Reinhold Merten erneut seine ganz überragende Musikalität. — Hindemiths Bläserquintett op. 24,2 leitete den dritten Abend ein. Wer jedes Werk des Komponisten als in sich ruhendes, persönlich vollbefrachtetes Dokument nimmt, verkennt darüber das Spezifische seiner nicht bekennerischen, sondern auf überpersonale Sachlichkeit ausgerichteten Haltung, die ein Werk durch das andere korrigiert, wo es not ist, ohne jedes einzelne anders als technisch-musikalisch zum besonderen Problem zu machen, und die in ihrer Ganzheit so fest gegründet steht, daß sie es wagen darf, im beglückend leichten Spiel sich zu lösen, ohne darum spielerisch zu werden; die heitere und unpathetische Bläsersuite zeigt etwas von dem ernst und wirklich geworden, was in Busonis gewichtiger Attitude Spaß bleibt. — Igor Stravinskys „Histoire du soldat", als Mittelstück der ganzen Veranstaltung geboten, mußte enttäuschen. Das umfängliche Werk ist als Mischform zwischen musikalischer Pantomime, szenischem Dialog und melodramatisch grundierter Vorlesung ausgedacht. Die Worte von C. F. Ramuz geben, vielfach an Märchenmotive anklingend, die Geschichte des Soldaten, der dem Teufel um ein Reichtum bringendes Buch Geige und Seele verschachert, dem Reichtum entsagt, den Teufel überlistet, die Königstochter sich erfiedelt und schließlich am Kreuzweg doch noch vom Gottseibeiuns hinabgeholt wird. Der ganz unnaive Dichter greift den Stoff mit allerlei symbolistischen Absichten auf, für die er aber auch schon nicht mehr naiv genug ist, und da er es einmal nicht vermag, den einfältigen Vorwurf mit der Vielfalt seiner Seele auszufüllen, so wird ihm die Einfalt zur Parodie der Vielfalt, und die Parodie verfälscht er wieder mit einem kokett-infantilen Sentimentalismus. Was aus diesem unreinen Erzeugnis seine musikalische Form vielleicht hätte finden können: die irrsinnige Verzweiflung der Leere, die aus ihrem hoffnungslosen Kompliziertsein keinen Ausweg weiß als das Primitive, und die es doch zugleich aus ihrer Verkomplizierung heraus belachen muß — das hat bei Stravinsky keine Form gefunden. Wohl schaltet auch hier seine ursprüngliche Klangphantasie, es stampft seine Rhythmenwucht, noch der Witz zeigt sein erstaunliches Können; aber das Orchester bleibt stets unter der Zweckrichtung der Parodie, ohne daß auch nur offenbar würde, was eigentlich parodiert werden soll, bis man entdeckt, daß die Musik sich nur über ihr eigenes Dasein lustig macht und damit das eigene Dasein preisgibt. Stravinskys Parodie hatte einen Sinn, als er in besessener Übersteigerung der Mittel den Impressionismus auflöste und der Musik neues Eigenrecht ertanzte; nun aber zeigt es sich, daß es ihm an Wesenhaftigkeit gebricht, um aus dem Negativen herauszutreten, und wäre es auch nur aus dem Negativen der artistischen Polemik ins Negative des menschlichen Sichverhaltens; in ganz undämonischer Leere läuft die Parodie weiter, die alten Formen sind zerbrochen, die formlose Seele labt sich an den Ruinen. Vive Stravinsky, vive Dada! — er hat das Dach eingerissen, nun rinnt ihm der Regen auf die Glatze. Dreimal wird es Musik: bei der zerbrochenen Abenteuerlichkeit des Beginns, in der fliegenden Szene der Prinzessin, im rasenden Knattern des Endes. Sonst aber bleibt es bei Pariser Künstlerfest, Zigarettendunst und Bürgerschreck; als trister Bohemeulk mag es passieren, ernst genommen ist's musikalische Zivilisationsliteratur. — Daran vermochten die Dekorationen von Auberjonois, Richard Weicherts Regie, Scherchens vorzügliche musikalische Leitung nichts zu ändern; auch nicht Hindemiths phantastisches Geigenspiel.

Am fünften Abend hörte man ein Streichtrio von Friedrich Hoff, neun kurze, liedähnliche Sätze, spröd in der Linienführung, zuweilen ungeschickt und nicht ausgewogen in der Formgebung, ganz noch im Zusammenhang mit der Romantik gebunden, so reif aber im Gefühl, so mühsam in der Innerlichkeit, so schwermütig im Lächeln, daß man mehr findet als eine literarische Kuriosität; auf diesen Eigenbrödler ist zu merken. — Die Marienlieder von Hindemith, das Hauptwerk des Konzerts, sind voll von wirklicher, geräumiger, schwingend bewegter Musik; die Hindemith Vielschreiberei vorwerfen, sind widerlegt von der Formkraft, die weitverzweigte, in entlegenen Metaphern sich verlierende Gedichte in Bögen sammelt, deren Freiheit niemals ins Episodenhafte und Schildernde entgleitet. Meisterlich sind diese Lieder; trotzdem aber will es mir scheinen, als habe die Begegnung mit Rilkes Lyrik, ihrer ersehnten, nur nicht geglaubten Gläubigkeit, ihren aus allen Bildungsbereichen gesammelten ästhetischen Religionssurrogaten in Hindemiths Welt einen fremden Klang gebracht. Doch ist ihm Rilke wohl keine Gefahr, und wenn ich ihn recht verstehe, so hat ihn am „Marienleben" weit eher die musikhafte Unkörperlichkeit der Phantasiegesichte als des Dichters eigene Seelenart

gereizt. — Frau Lauer-Kottlar und Frau Lübecke-Job setzten sich nach besten Kräften ein.

Kurt Weills Streichquartett wirkt als Begabungsprobe. Die Themen sind oft gut geschnitten, die harmonische Erfindung scheint originell, für Geist und Stil waren offenbar Busoni und Jarnach Anreger und halfen zu gedrängtem Aufbau. Doch gebricht es noch an der vollen Beherrschung der Mittel, das Stück ist viel kontrapunktischer gehört, als es herauskommt, der Schlußteil zerfällt. Ueber den Umfang der Begabung läßt sich noch nichts ausmachen. — Drei Klavierstücke von Stefan Wolpe (op. 5a) sind modernistisch frisierte, dürftige, auch technisch mißratene Machwerke, die wohl den Tiefenpunkt der Musikwoche bezeichnen. — Rudi Stephans „Musik für sieben Saiteninstrumente" steht zwar an Spannkraft und Konzentration weit hinter der „Musik für Orchester" zurück, führt manches nachwagnerische und jungfranzösische Gut unverarbeitet noch mit sich, ist aber so voll sprengenden und bildenden Dranges, daß man darüber vergißt, wie fragwürdig uns schließlich das Pathos auch dieser Musik wurde. Es ist das Wie, die unerbittliche Leidenschaft des Formens, die heute daran mitreißt, nicht das Was, jene Schicksals- und Lebensverherrlichung, die sich hohl überschreit; doch selbst als Torso erhebt sich das Werk zuweilen mit ursprünglicher, gebärdeloser Gewalt. — Es vergeht vor Schönbergs George-Liedern, die gehämmert und schreckhaft groß in alle andere gebotene Musik hineinragten, auch die Gedichte weit unter sich im Schatten lassend, um die sie entstanden. Von ihrer Art und ihrem Sinn im Zusammenhang eines gedrängten Berichtes zu reden, geziemt sich nicht; und ich gestehe mich außerstande, heute schon distanziert dazu Stellung zu nehmen. So sei nur von der Aufführung gesprochen, die in manchem Stück mit Eduard Erdmanns Klavierbegleitung die unheimlichen Schächte der Lieder durchleuchtete, während die gesangliche Leistung der Frau Winternitz-Dorda zu unsicher in der Intonation, zu beengt in der Anlage war, als daß sie das Werk ausgeschöpft hätte. — Die Kammermusikwerke des sechsten Konzerts gab das Amar-Quartett, unterstützt von heimischen Kräften, in trefflicher Interpretation; um die Klavierstücke mühte sich vergebens Herr Malata.

Versöhnlich war der letzte Abend gestimmt und brachte zwei Stücke, die die neuen Akkorde als Farbreiz gelten lassen, ohne aus dem Klang konstruktive Antriebe zu gewinnen. Ernst Tochs Kammersinfonie „Die chinesische Flöte" ermangelt zwar jeder sinfonischen Kontur, ist aber bescheiden angelegt und will nicht mehr, als sie vermag; man könnte sich an der Selbstbeschränkung des orchestralen Parts, der klugen Behandlung der Singstimme freuen, wenn nicht die Wahl der Texte gewaltsam den Vergleich mit Mahlers „Lied von der Erde" aufdrängte. Und da muß doch gesagt sein: nur eine Musik, die die ganze Schwere der Existenz in sich hat und bewährt, darf es wagen, zögernd und scheu die Entsagung auszusprechen und sich mit dem Lächeln der Ironie zu verhüllen. Wer aber, wie Toch, das allerschwerste zum allerleichtesten macht, Entsagung als bloßen Stimmungsfaktor aufnimmt und als auch eine exotische Impression zu Becken und Tamtam stellt, verrät, daß er nichts von den Gewichten weiß, und begibt sich des Rechtes, selber ernstlich gewogen zu werden. Toch, an dessen subjektiver Ehrlichkeit kein Zweifel ist, hätte nicht nur nach dem Recht zu den Mitteln, sondern nach dem Recht des ganzen Zweckes fragen sollen. — Bernhard Sekles hat diese Frage so streng getan, wie sie sich irgend tun läßt, und steht gut in seinen Grenzen; aber er hat diese Grenzen aus dem eigenen Fleisch so schmerzhaft herausgeschnitten, daß manches Mal seine schüchterne und spöttische Seele nicht in seine Gebilde eingeht, sondern ungebunden bleibt, während seine Musik kunstgewerblich-artistisch scheint, wo sie erfüllt sein könnte. So steht es auch um die fünfzehn Kammerstücke für Bratsche, Cello, Flöte, Klarinette und Schlagzeug; es sind das Miniaturen, deren Klangspielerei nur durch ein Übermaß an Selbstprüfung sich ergab; ihr Fehler liegt auf der rechten Seite. — Es folgten zwei Chöre von Delius, Schönbergs „Friede auf Erden", warm und reich in seiner Linienhaftigkeit, beschloß die Woche als vielfaches Sinnbild; Scherchen und der Chor hatten an beide Werke viel Mühe gewandt, doch scheint die Aufgabe zu ungewohnt, als daß sie sich im ersten Anlauf bewältigen ließe.

Die Oper brachte zur Musikwoche neben anderem eine nicht eben glückliche Darbietung der „Ariadne", den „Schatzgräber" mit Frau Schreker als Els, eine befriedigende Aufführung der „Widerspenstigen", endlich Sekles' „Schahrazade" mit schönem Erfolg. — Einzelne sind es, die die neue Musik vertreten, es gibt keine neue Musik, die nicht auf einzelne zurückdeutete, und darin ist sie der alten nicht so gar unähnlich. Es läßt sich das Ergebnis treffend nur mit Namen bezeichnen: Schönberg, dann Hindemith, Křenek, Petersen haften am tiefsten. Zu bedauern bleibt, daß Jarnach unzulänglich vertreten war, daß Webern und Hába ganz fortfielen, daß der politischen Lage wegen wesentliche fremdländische Autoren nicht aufgenommen werden konnten. Das beste Gelingen aber der Veranstaltung lag darin, daß sie ernstlich die Kräfte aufrief, die heute zur Umkehr und Erneuung auch im Musikalischen drängen.

Von Wiens Opernbühnen

Von Emil Petschnig / Wien

Will man als künstlerisch empfindender, um eine Neublüte des deutschen Tondramas besorgter, daher dem Theater mit leidenschaftlichem Interesse zugewandter Mensch eine ungeschminkte Darstellung der hiesigen Opernverhältnisse geben, bleibt nichts übrig, als ob deren zerfahrenem, korruptem, gänzlich unfruchtbarem Zustand die Feder in pure Galle zu tauchen. Besehen wir uns zunächst die Staatsoper. An ihrer Spitze stehen — entgegen aller vielhundertjährigen, stets bewährten Erfahrung — zwei Direktoren, R. Strauß und Frz. Schalk, von denen der erstere freilich mehr als blendendes Aushängeschild zu dienen hat. Bindet ihn sein Kontrakt doch nur für die Monate Dezember bis März inklusive, während er die übrige

Zeit der Saison mit Konzertreisen und auf seinem Landsitz in Garmisch komponierend verbringt. Daß eine solche Gastdirektion unmöglich gründliche, irgendein bestimmtes Ziel (sei es planmäßige Ausgestaltung des Repertoires, sei es Schaffung eines einheitlich abgestimmten Ensembles) fest im Auge habende, von der Kritik ernst zu nehmende Arbeit leisten kann, liegt auf der Hand. R. Strauß dient diese Stellung nur zur Stärkung seiner geschäftlichen Position im internationalen Kunstbetriebe sowie dazu, sich zweimal wöchentlich gespielt zu sehen und womöglich seine neuesten Produkte auf Kosten der unter Steuern ohnehin schon seufzenden Bevölkerung mit raffiniertestem Aufwande daselbst uraufzuführen. Die letzte derartige Zumutung, das 2-Milliarden-Ballett „Schlagsahne", scheiterte glücklicherweise an den durch die Sanierungsaktion gebotenen Sparmaßnahmen, so daß wir (nach den publik gewordenen Inhaltsangaben zu urteilen) von dieser Geschmacklosigkeit verschont zu werden Aussicht haben.

R. Strauß soll einmal geäußert haben, Wien sei sein Bayreuth. Wohlan, dann möge er beachten, daß Wagner an seine Schöpfung alle geistigen und physischen Kräfte gewendet, nicht aber sie als Ausbeutungsobjekt betrachtet hat. Bei R. Strauß muß man sich schon, wie jüngst gelegentlich der Auffrischung des „Tannhäuser" in der Pariser Fassung, mit der wirklich berückenden Inszene des Venusberges zufrieden geben. Sein Direktorat bildet äußerlich wie nach seelischen Mächten das Satyrspiel zur Tragödie seines Vorgängers Mahler, der mit geradezu fanatischem Eifer bei der Sache war, wo heute Flüchtig- und Bequemlichkeit herrscht — um nicht noch Schlimmeres dahinter zu vermuten. Gab doch R. Strauß voriges Jahr im Feuilleton einer hiesigen Tageszeitung kund und zu wissen, daß die Staatsoper nicht dazu da sei, Uraufführungen (seine eigenen natürlich ausgenommen!) zu veranstalten, am wenigsten von noch unbekannten und zumal einheimischen Tonsetzern. Die mögen in der Provinz anfangen! Die Novitätenausbeute dieser Saison war denn auch danach! Außer dem schon für 1921/22 angesetzt gewesenen „Schatzgräber" von Schreker kam gar nichts zustande, und der verschwand nach der fünften Aufführung (das letztemal unter Vorspann des Komponisten als Dirigent bei halbbesetztem Hause) endgültig in der Versenkung. Angesagt war noch Frz. Schmidts „Fredigundis", auf die man nach dem grauenhaften Mißerfolg in Berlin freilich nicht mehr neugierig zu sein braucht. Schon bei „Notre Dame" war es übrigens jedem, dem dramatisches Blut in den Adern rollt, klar, daß ihrem Autor jeder Sinn für die Bühne abgeht. Nichtsdestoweniger ward er zur Komposition des neuen Stoffs ermuntert und sein Protektor, Frz. Schalk, hat sie angenommen. Was nur wieder ein bezeichnendes Licht auf die Art und Weise wirft, wie Aufführungen und Durchfälle gemeiniglich zustande kommen.

Als ein weiterer Ausfluß der herrschenden Freunderlwirtschaft erklang, ohne jedes Bedürfnis, M. Schillings homunkulide „Mona Lisa"-Musik. Die grenzenlose Blamage mit der nicht zustande gekommenen Premiere von Puccinis umgearbeiteter „Manon Lescaut" jedoch ist eine Folge der einfach skandalösen Tatsache, daß seit zwei Monaten sogar beide Häupter des Theaterstaates gleichzeitig auf Verdienerreisen sind, was ebenso ihre immer ungenierter geäußerte Wurstigkeit gegenüber dem Institute wie die Entbehrlichkeit der Herren dokumentiert, da die Maschine auch ohne sie ihren mehr schlechten als rechten Schlendergang weiter geht. Registriere ich ferner eine durch willkürlichste Temponahmen seitens Strauß' verhunzte Wiederaufführung von Humperdincks „Hänsel und Gretel", dann die in dem für intimere Werke bestimmten Redoutensaal der Hofburg stattgehabten Reprisen von Donizettis, sprühender musikalischer Laune vollem, „Don Pasquale", von Boildieus „Johann von Paris", einer Ballettsoiree, bestehend aus Tänzen Couperins, M. Ravels, Rameaus und Joh. Strauß', und endlich das Versprechen, kurz vor Torschluß — um eifrige Arbeit zu markieren! — noch „Fra Diavolo" aufgewärmt zu erhalten, so hat man ein vollständiges Bild des heuer Geleisteten, bzw. nicht Geleisteten. Bei einem Defizit der Bundestheater von 24 Milliarden, wovon der größere Teil auf die Oper entfällt, durchaus kein Anlaß, Hosianna zu rufen über die von diesem künstlerischen Ergebnis ausstrahlenden „Kulturwerte", die nach dem gedankenschwachen Urteil berufsmäßiger Lobhudler immer ein gewaltiges Aktivum unseres klein gewordenen Ländchens darstellen sollen. Wie soll ein solches zustandekommen, wo mit Frau Jeritza an der Spitze ein extremes, alle Autorität untergrabendes Startum sich breitmacht; wo Direktoren, Sänger und Orchestermusiker unablässig nur die Frage beschäftigt, werde ich und wann nach Amerika, England, Italien usw. kommen; wo eine solche Dürftigkeit des Spielplans herrscht; wo unverhohlener Egoismus und bloße Handwerkerei miteinander paktieren; in einer Umwelt schließlich, wo von je der Tanz ums goldene Kalb — pardon! ich wollte sagen: um den berühmten Namen — gang und gäbe war, die Person stets alles, die Sache nichts gilt! Da kann von Stil, Streben nach Neuem und anderen schönen Maximen, die eben den Ehrentitel eines Bühnenleiters ausmachen und allein sein Haus zur (auch pekuniär sehr einträglichen!!) Quelle wahrhaft ästhetischer Erziehung, ersprießlichen Fortschritts werden lassen, nicht die Rede sein.

Nicht erquicklicher steht es mit der schon seit Jahren von häufigen Direktions- und finanziellen Krisen geschüttelten Volksoper, die von ihrer einstigen, achtunggebietenden Höhe zum Range einer recht mittelmäßigen, schlechtbesuchten und daher tiefverschuldeten Provinzschmiere herabsank. Die Ursachen dieser traurigen, hier nur noch greller in Erscheinung getretenen Wandlung sind die nämlichen wie bei der Staatsoper. Sie datiert von der Zeit an, als nach der kurzen impotenten Ära Mader F. Weingartner zur Leitung dieser Bühne berufen ward, der doch schon vorher — am ehemaligen Hoftheater — seine vollständige Unbegabung für derartige Stellungen evident bewiesen hatte. Aber auch da betörte der Klang des bekannten Dirigentennamens Besitzer und Geldgeber des Unternehmens, und keiner der zahlreichen Konflikte zwischen den beiden Vertragspartnern vermochte bisher den mit dem ihm anvertrauten Pfunde nichts weniger als Wuchernden hinwegzufegen: ein nur in Österreich, der klassischen Heimat von Rückgratlosigkeit, allerlei Halbheiten, des Fortfrettens möglicher Fall. Man braucht bloß die Nullitäten der Ur- und Erstaufführungen (Lio Hans' „Maria v. Magdala", Mascagnis „Lodoletta", Offenbach-Schmidts „Goldschmied von Toledo", Puccinis „Rondine", in dieser Spielzeit Hoolbrokes' „Kinder der Don" usw., deren Wahl nicht immer

jeden Schein eines interessierten do ut des vermied) unter Weingartners Regime zu betrachten, um zu wissen, daß von diesem Oberflächenmenschen auch fürderhin nach keiner Seite für die Volksoper etwas zu erwarten steht.

Um während seiner häufigen Abwesenheit, Konzertreisens wegen, eine gewisse Stabilität der Geschäftsführung herzustellen, hat man es nach dem unglücklichen Muster der Staatsoper auch mit einer Doppeldirektion versucht, deren anderem Teil, Herrn Gruder Guntram, die, übrigens einzige bemerkenswerte Tat der verflossenen Saison gutzubuchen ist: eine sorgfältige Einstudierung von Mussorgskys „Boris Godunow". Bald danach aber endigte die Kompagnie wieder durch ein unfreiwilliges Ausscheiden des Adlatus. Darauf wurde Herr Rainer Simons, der einstige Schöpfer der Volksoper und, nach hier allgemein herrschender Meinung, heute abermals der einzige Mann, um sie emporzubringen, in den Verwaltungsrat gewählt; später trat der Operettenmann Gabor Steiner mit Kapitalien in ihn ein, dem wohl die Aufnahme von Joh. Strauß' „1001 Nacht" (ehemals „Indigo") ins Repertoire zuzuschreiben ist, und der auch Komposition wie Aufführung der allerletzten Neuheit, des Singspiels „Mozart" (Text von J. Wilhelm und P. Frank, die dilettierende Musik vom Opernbariton H. Duhan; er selbst in der Titelrolle) zu verantworten hat. Mit derlei gesellschaftlichen Sensatiönchen will man eine Bühne über Wasser halten, die notabene mehr und mehr zum Tummelplatz singender und dirigierender Angehöriger ihrer Verwaltungsräte wird! Auch tauchte einen Augenblick lang der Plan auf, das Haus am Währingergürtel zur Filiale der Staatsoper zu machen, der, wäre er zur Ausführung gelangt, angesichts der geschilderten Zustände da wie dort lebhaft an die Geschichte vom Lahmen und Blinden, die sich gegenseitig mühsam weiterhelfen, erinnert hätte.

Alle diese Vorgänge und Beschlüsse, dieser Rattenkönig gegensätzlicher Strömungen im Schoße der Administration, sie sprechen deutlichst von der Rat- und Hilflosigkeit derer, welche das Schicksal des Theaters in Händen halten. Eines Theaters fürs deutsche Volk, darin in unendlicher Schaukelbewegung Opern von Verdi und Puccini aufs lieblichste miteinander abwechseln, während vor seinen Toren, vergeblich Einlaß heischend, die neue nationale „Volks-Oper" steht, welche das Erbe Mozarts, Webers, Lortzings anzutreten geeignet wäre.

Alles in allem, es ist ein Sodom und Gomorrha von Bureaukratismus, mangelndem Pflichtgefühl, Eigennutz, Willkür, Unfähig- und Mittelmäßigkeit, Kameraderie, Mammonherrschaft, welches, wenn es auch auf anderen deutschen Bühnen anzutreffen sein dürfte, sich dort doch sicher nicht in der Kraßheit wie hier dem unbestechlichen Blicke präsentiert. Daß es so weit kommen konnte, daran trägt — einige ganz wenige mutige Federn ausgenommen — zu beträchtlichem Teile die Kritik schuld, die, statt gleich bei den ersten Anzeichen der künstlerischen und moralischen Verelendung in schärfster Weise ihre mahnende und protestierende Stimme zu erheben, sich stets eines sordinierten Tones bei Ausstellungen und Einwänden befliß, jeden Stachel des Tadels mit Rosengirlanden ersterbender Bewunderung vor den musikalischen „Größen", die wir das Glück haben, in unseren Mauern weilend zu wissen, umwand. Ist man öfters Gast bei Straußischen Soupers, hält es freilich schwer, nachher dem Wirt schonungslos die Wahrheit zu sagen. Hoffen wir, daß die Publizistik — wenn auch spät — sich noch auf ihr von Haß wie Lieben gleich unbeeinflußtes Amt des getreuen Eckart besinnt und so entscheidend teilnimmt an der schleunigen und gründlichen Besserung unserer nicht länger mehr zu ertragenden schmachvollen Opernverhältnisse.

Das Wunderkind

Eine Groteske von Josef Fligl / Budapest

Vor dem Grand Hotel hielt ein riesengroßes blaues Mercedes-Auto; darinnen saßen vier Personen: ein Künstler mit dichten, weißen Locken, ein französischer Arzt, ein beleibter Konzertagent mit einer goldgefaßten Brille und am Hauptplatz, wachsbleich und traurig, im elastischen Ledersitze fast verschwindend, das kleine Genie, der achtjährige Violinkünstler — das Wunderkind.

Der Knabe entstieg dem Wagen wie ein Gnomenkönig. Er erfaßte die Klinke des Wagens, setzte den Fuß vorsichtig auf die Treppe, näherte sich dann mit starrem Nacken dem Hoteleingange, wo sich der Portier untertänig bis zur Erde vor ihm neigte. Der Junge nickte nur ein wenig, mechanisch und blasiert. Dann kletterte er trippelnd die Treppe empor, begab sich auf sein Zimmer, nahm ein lauwarmes Bad, trank eine Tasse Tee und kämmte sich das Haar.

„Monsieur!" sagte er dem Impresario, „nun will ich ein wenig allein bleiben. Ich möchte meine Post erledigen. Zum Souper gehe ich abends ebenfalls nicht hinunter."

Dann erhob er die Hand ein wenig, machte eine höflich-ungeduldige Kopfbewegung, wie ein Herrscher, wenn er andeuten will, daß die Audienz zu Ende sei.

Der Konzertagent reichte dem Wunderkinde lächelnd die Hand und verließ das Zimmer. Dann übernahm er die Gepäckstücke des Knaben, die die Hausdiener noch immer herbeischleppten, sechs Koffer, zwei Körbe und endlich das Wertvollste: den alten kostbaren Stradivarius, den der Zimmerkellner in einem traurigen, sargähnlichen Futteral dem Impresario eigenhändig überreichte. Allmählich wurde im Zimmer alles untergebracht, die Bediensteten verschwanden auf den Fußspitzen, und der Korridor des Hotels lag in tiefster Stille da. Jetzt war der Kleine tatsächlich allein.

Er wollte schreiben. Der Schreibtisch stand in einer Ecke des Zimmers. Um sich davon zu überzeugen, ob dort Tinte, Feder und Briefpapier vorhanden seien, bestieg er mit großer Mühe einen Stuhl; denn er machte vergebliche Anstrengungen, um die Höhe des Stehpultes zu erreichen. Endlich begann er zu schreiben — an seine Mutter. Vorerst zeichnete er einen großen Buchstaben, dann zwei kleine. Gelangweilt unterließ er aber alsbald das Schreiben, das ihm keineswegs gelingen wollte; denn unstreitig waren ihm die Notenköpfe geläufiger als die Buchstaben. Er konnte nur — rasch und unleserlich — seinen Namen hinkritzeln auf jene Visitenkarten, welche ihm von Autogrammjägern nach einem erfolgreichen Abend im Künstlerzimmer vorgelegt wurden, das Schreiben jedoch hielt er — im Grunde genommen — für eine nutzlose Beschäftigung. Damit war seine Korrespondenz auch schon erledigt.

Er warf sich auf das Sofa und schloß die auffallend langen Augenwimpern, die das durchsichtige, nervös zuckende Gesichtchen beschatteten. Dieses Jahr war eine quälende, fortwährende Hetzjagd. Es schien ihm, als hörte er das Rasseln der Eisenbahnwagen, das Pfeifen der Seedampfer und das Brausen des Meeres, und in seinem winzigen Gehirn tauchten Bilder aus seinem bisherigen kleinen Leben auf. Er gedachte eines Abendes in Madrid, an dem ihm eine ehrwürdige alte Dame eine Busennadel aus Brillanten schenkte. In Brasilien wiegte ihn ein sarazenischer Fürst auf den Knien. In New-York bekam er einmal zwei Orangen. In Kopenhagen küßte ihn jemand auf die Stirn. In Wien streichelte ihm eine österreichische Aristokratin das Haar. So viel Menschen und so viel großes, großes Wasser. Die Welt aber fand er langweilig und winzig klein.

Seiner Mutter erinnerte er sich nur verschwommen. Vor seinen geistigen Augen war sie nur ein Augenpaar, zwei feuchte, groß geöffnete Augen, welche ihn vor zwei Jahren an einem Vormittage in verzweifeltem Schmerz anstarrten, als er eingepackt und von ihrer Seite gerissen wurde, um ihn auf eine lange, lange Reise zu entführen. Seinen Vater hatte er nie gesehen; er sehnte sich weder nach diesem noch nach seiner Mutter. Das Weinen kannte er nicht. Manchmal marterte ihn irgendeine widerspenstige Ungeduld. Dann verkroch er sich in einem Winkel des Zimmers, wie ein kleines Tierchen, wie ein alter Philosoph, wie ein grotesker Affe, und hätte Lust gehabt, mit den Füßen zu strampeln. Immer hielt ihn jedoch seine gute Erziehung zurück, irgend etwas Waghalsiges oder Unartiges zu begehen, und die glatte, französische Sprache, die ihn seine Muttersprache vergessen hatte lassen, gab es ebenfalls nicht zu, daß er, dem Drange seines Herzens folgend — aufrichtig und brutal —, gesprochen hätte. Diese Seelenkämpfe hinterließen aber auch in seinen Gesichtszügen Spuren. Seine Lippen wurden allmählich ein wenig bleich. Er sprach stets in weinerlichem Tone und war sehr launenhaft. Er streckte und dehnte sich, wie ein Fieberkranker, er gähnte und äußerte ganz merkwürdige Wünsche. Er gedachte der Zeit, als er im Alter von fünf Jahren schwer krank daniederlag. Damals umtoste ihn das Leben so glücklich, seine Bettdecke war in Sonnenstrahlen gebadet, seine Kissen waren weich und schneeweiß, das Bett hingegen ein schier endloses Gebiet, wo er sich nach Herzenslust herumtummeln konnte.

Er spazierte im Zimmer auf und ab. Manchmal blieb er vor dem Spiegel mit gekreuzten Armen stehen. Er betrachtete darinnen seine Liliputanergestalt. Seine lang herabhängenden Locken ließ er sich auf die Stirne fallen und nahm jene Haltung an, mit welcher er die Estrade zu betreten pflegte. Das Lächeln mißlang. Er machte verzweifelte Anstrengungen, jenes naiv-süße Lächeln hervorzubringen, das ehedem so natürlich erschienen war; sein Mund verzog sich jedoch zu einer Grimasse. Dann machte er eine abwehrende Handbewegung, gleichviel als wollte er damit sagen: Ich beginne zu altern.

Da ertönte an der Türe ein leises Klopfen. Der Konzertagent steckte den Kopf zur Türe herein. Als er den Knaben erblickte, war er von dem Anblicke ganz starr vor Entsetzen.

„Sie sind am Ende doch nicht krank?"

„O nein, mein Herr. Ich bin nur ein wenig indisponiert. Im übrigen freue ich mich, Sie bei mir zu sehen."

„Es ist neun Uhr."

„Muß ich schon zu Bette gehen?"

Der Impresario nickte zustimmend.

„Wir haben morgen abend ein Konzert."

Der Knabe näherte sich hübsch folgsam dem Bette, und der Impresario begann ihn zu entkleiden. Er schälte ihn behutsam aus den Kleidern — wie ein gebrechliches Geschmeide aus dem Etui — und zog ihm sein einfaches, geschmackvolles Hemdchen an. Das Hemd knöpfte er sorgfältig zu, um ihn vor Erkältung zu bewahren; er verschloß den Kleinen, wie etwa die Türe seines Geldschrankes.

„Gute Nacht," lispelte der Konzertagent und schlüpfte in das andere Bett.

„Gute Nacht..."

Der kleine Virtuose konnte jedoch nicht einschlafen. Er betastete im Finstern seine Hände, welche von den andauernden Violinübungen heftig schmerzten. In der letzten Zeit hatte sein Selbstvertrauen arg gelitten. Besonders seit er dem berühmten Berliner Wunderkind, das kaum sieben Jahre alt ist und das Air von Bach viel schöner spielt als er, begegnet war. Hinter ihm stand eine junge Generation, die sich gewalttätig und wild in den Vordergrund drängte. In seinen Augen bedeckte seine Laufbahn eine öde Finsternis, sich selbst aber sah er als gebrechlichen Greis. Vielleicht war es die Angst vor diesen kleinen Kindern, die ihn jetzt nicht schlafen ließ, und auch das empfand er jetzt ekelhaft, daß man ihn so sehr behütete, jeden seiner Atemzüge überwachte und ihm die Speisekarte vom Arzt vorgeschrieben wurde. Und die Zeit schwindet unaufhaltsam dahin; übers Jahr ist er schon neun Jahre alt, dann zehn, und nachher muß er auch sein kurzes Höschen ablegen. — Inzwischen plagte ihn der Hunger. Dieses peinliche Gefühl erschien ihm als eine noch größere Tragödie als sein „hohes" Alter. Könnte er doch jetzt etwas essen! Aber kein rosiges Kalbfleisch und auch nicht jene ekligen, phosphorhaltigen Gemüse, welche gesund und nahrhaft sind, sondern etwas ganz Besonderes, dem Magen Schädliches, Pflaumenmus, ja, recht viel Pflaumenmus, womit er sich den Magen derart verderben könnte, daß er während einer Woche krank das Bett hüten müßte.

Am Morgen weckte ihn der Arzt. Der Konzertagent hatte sich bei ihm beklagt. Der Arzt klopfte den schmächtigen kleinen Körper ab und besah sich Hals und Zunge des kleinen Patienten.

„Nichts fehlt Ihnen," sagte er nach der Untersuchung. „Sie scheinen aber etwas abgespannt zu sein. Ich verordne Ihnen daher einen zweistündigen Spaziergang im Freien, in irgendeinem Park. Viel, sehr viel frische Luft."

In dem Park, wo der Knabe in Gesellschaft des Impresarios promenierte, führte der Frühling einen wahrhaften Hexentanz auf. Neben der Marmorbüste eines alten Dichters blühten dunkle Gesträuche und fremdartige Blumen, und der Flieder streute seinen betäubenden Duft verschwenderisch in die Luft. Aber nicht allein die Erde schillerte in allen Farben des Regenbogens. Am Firmamente erzitterten winzig kleine Farbenflecke, die Luftballons, die Blumen der Frühlingsluft schaukelten sich launisch im Äther, das ganze Firmament erschien wie ein beweglicher Wundergarten, in dem pausbäckige, leichte Kugeln, phantastisch geformte, blutrote Blumen, grüne Äpfel und gelbe Melonen wachsen. Unten auf der Erde aber standen kleine Kinder, welche die Luftballons an baumelnden weißen Zwirnsfäden herumführten.

Der Knabe betrachtete die Kinder voll Neugier. Bisher hatte er frohe kleine Menschen kaum gesehen. Die er kannte, waren ihm ähnlich, zumeist blasse Künstler aus dem Kabarett oder aus dem Theater: ein achtjähriger arabischer Junge, der mit geschlossenen Augen Schach spielte, ein russischer Akrobatenknabe, einige belgische und französische Violinkünstler, die ihm in fein gedrechselten Redensarten huldigten. Er betrachtete die leichtfertige heitere und glückliche Jugend mit weitgeöffneten Augen.

„Verlassen wir diesen Ort," sagte der Konzertagent.

Kaum erhoben sie sich jedoch von der Bank, als aus der Höhe ein blasser Luftballon herabstieg und sich folgsam, wie eine Taube, auf die Schulter des Knaben setzte. In der Nähe des Springbrunnen fiel ihm ein Spielreifen auf den Arm, und als sie sich wieder auf einer Bank niederließen, da flog dem Kleinen ein Spielball in den Schoß.

Der Impresario nahm die Taschenuhr hervor. „Wir kommen zu spät."

Der Wunderknabe wollte aber noch bleiben. Mit krankhafter, heißhungriger Sehnsucht beobachtete er das merkwürdige Treiben, das ihm bisher unbekannt geblieben war. Der eine kleine Knabe machte aus einem Stück Zuckerspagat ein Leitseil zurecht und legte es seinem Kameraden um den Hals, wobei er in der rechten Hand eine aus einem Fliederzweige hergestellte Peitsche schwang.

„Was ist denn das?" frug der kleine Künstler erstaunt.

„Der eine von den beiden ist der Kutscher, der andere das Pferd. Einfältige kleine Knaben erfreuen sich an solch kindischem Spielen. Nicht wahr, es ist komisch?" lachte der Konzertagent vergnügt auf.

Das Wunderkind aber lachte nicht. Es ging stumm an der Seite des Agenten einher und blickte durch das Gitter des Gartens immer wieder sehnsüchtig nach dem Spielplatz zurück. Im Hotel erwartete ihn sein Meister. Er mußte nun mit ihm seine Übungen durchnehmen, mußte das Prestissimo der Sonate von Beethoven wiederholen, das er auf der langen Seereise schon fast ganz vergessen hatte.

„Es geht nicht," sagte sein Lehrer ärgerlich. „Rascher, viel rascher!" eiferte er ihn wütend an. „Mit dieser unfertigen Leistung können wir unmöglich vor die Öffentlichkeit treten."

Nach Verlauf von drei Stunden klappte die Sache endlich. Der alte, erfahrene Künstler eiferte den kleinen Violinspieler mit suggestiver Kraft wie ein Zirkuspferd an.

„Vorwärts, vorwärts!"

Die blutarmen Fingerchen galoppierten auf den Saiten, der Bogen flog in rasender Geschwindigkeit — das Rennen war gewonnen.

„Bravo!" Der Meister klatschte ihm Beifall.

Es dürfte sieben Uhr gewesen sein, als dieser das Zimmer verließ.

„Ich bitte um ein wenig schwarzen Kaffee," sagte der Knabe dem eintretenden Zimmerkellner, dem er läutete, „ich bin müde."

Dann machte er langsam Toilette für das Konzert. Er legte das schwarze Samtkleidchen und den schneeweißen Spitzenkragen an, brachte dann seine Locken in künstlerische Unordnung und legte den Wangen ein wenig Schminke auf.

Da überkam ihn aber schon eine betäubende Mattigkeit. Schwindelnd lehnte er sich an die Wand, er hätte gerne geschlafen — einen langen tiefen Schlaf.

Der Impresario suchte ihn noch einmal auf, und als er alles in Ordnung antraf, begab er sich in den Konzertsaal, wo das Publikum sich bereits langsam einfand.

Der Wunderknabe stand nun in der Mitte des Hotelzimmers, mit der Geige in der Hand. Er öffnete behutsam die Tür. Der Korridor war menschenleer. Dann begann er rasend rasch zu laufen, die Treppen empor, bis hinauf zu dem fünften Stockwerk. Dort gelangte er in einen engen, ganz einsamen Gang. Ihm gegenüber befand sich ein leeres Zimmer mit aufgewühlten Betten, die Türe angelweit offen. Auf den Fußspitzen schleicht er sich in dieses Zimmer. Die Türe verschließt er vorerst mit dem Schlüssel, dann schiebt er noch den Riegel vor. Er stößt einen tiefen Seufzer aus, dann setzt er sich auf einen Stuhl. Er fühlt sich sehr glücklich. Er nimmt seine brillantenbesetzte kostbare Taschenuhr hervor, die er von einem amerikanischen Multimillionär erhalten.

Es ist halb neun. Das Konzert hätte seinen Anfang nehmen sollen. Er lächelt selbstvergnügt. Dann wartet er noch eine Stunde. Jetzt legt er sich auf den Bauch zu Boden und lacht nach Leibeskräften. Man wird ihn während der ganzen Nacht überall suchen und natürlich nicht finden. Da erinnert er sich der pferdchenspielenden beiden Knaben. Er möchte auch gerne spielen. Er hat aber keinen Bindfaden bei sich. Nur seine Violine hat er mitgebracht. Er reißt die Saiten einzeln herunter, zuerst die G-Saite, welche einen schmerzlichen Ton von sich gibt, dann die übrigen Saiten. Sodann bindet er sie alle zusammen und hängt das sonderbare Leitseil über die Stuhllehne.

Wo aber eine Peitsche hernehmen? Er schneidet den Bogen mit seinem Taschenmesser entzwei, und nun flattern die langen Pferdehaare wild auseinander. Jetzt kann's losgehen!

Anfangs bäumt sich das Pferdchen ein wenig, dann aber wird es gefügig und rast ganz unbändig vorwärts.

Von Zeit zu Zeit treibt er es lustig an:

„Allons! En avant!"

Zu unserer Notenbeilage

Der ahnungslose Spieler wird wohl erstaunt auffahren, sobald er nur die ersten paar Takte unserer diesmaligen Musikbeilage in klingende Töne umgesetzt hat, und zwar auch deshalb, weil er derartige Musik in unserer Zeitschrift nicht vermutet. Er steht hier wirklich modernster Musik gegenüber, allerdings zu keinem andern Zweck, als daß er sich mit solcher bekannt mache und versuche, ob er irgendwie im äußeren und inneren Sinne etwas mit ihr anfangen kann. Mit unserer Stellung zu derartiger Musik ist der Leser der ZfM hinreichend vertraut, wir möchten aber, daß sich möglichst jeder auf ganz selbständige Art ein eigenes Urteil bilde, wozu diese Stücke, die noch nicht zum Extremsten gehören, dazu von einem in seiner Art sehr talentierten jüngeren Komponisten herrühren, eine sehr gute Gelegenheit bieten. Weyrauch hat die moderne Schule Sigfrid Karg-Elerts, wie jeder Kenner der modernsten Musik bestätigen wird, mit allerbestem Erfolg absolviert und geht in seiner Art soweit selbständig vor. Mehr möchten wir vorläufig auch gar nicht sagen, dafür wären wir aber dankbar, daß, wer sich mit den Stücken wirklich befaßt hat, uns seine Erfahrungen mitteilt, er uns schreibt, wie derartige Musik auf ihn und eventuelle Zuhörer wirkt. Da jede Kunst sich an eine Allgemeinheit wendet, hat diese auch das Recht, sich über sie zu erklären, sonderlich wenn eine ordentliche Beschäftigung mit ihr vorausgegangen ist. Die bezeichnendsten Äußerungen würden wir — mit oder ohne Namensangabe, wie es jeder einzelne haben will — in einem der nächsten Hefte veröffentlichen. Der Schlußtermin der Einsendungen sei auf den 15. September festgesetzt.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Über die verschiedenen Fassungen Mörikes „Rat einer Alten"

I.

Wir können nun endlich darangehen, die verschiedenen Fassungen von Mörikes „Rat einer Alten" einer Betrachtung zu unterziehen. Im ganzen sind es nicht weniger als sechs, und zwar in Heft 9/10 die vollständige Komposition des Anonymus, die der Einfachheit wegen mit A 1 bezeichnet werden soll, ferner die Fassung A von Hugo Wolf und die Fassung B. In Heft 12 findet sich Vokalfassung C, in Heft 13/14 die von D (vollständige Komposition) und von E. Es wird nun vorausgesetzt, daß sich jeder Leser dieser Ausführungen mit dem reichhaltigen Material wenigstens einigermaßen beschäftigt hat. Da kein Name des betreffenden Komponisten, und zwar mit Absicht, mitgeteilt wurde, so kann mit vollständiger Offenheit vorgegangen werden, wobei es aber noch im Besonderen als ausgemachte Sache gelten muß, daß es ein Übelnehmen nicht gibt. Nach bestem Wissen und Gewissen sollen die einzelnen Fassungen durchgegangen werden, und es bleibt zu hoffen, daß dabei eine Menge Positives an produktiver Kritik zutage gefördert wird.

Da die Leser am meisten von derartigen kritischen Gängen haben dürften, wenn jedes Stück für sich durchgegangen wird und erst dann zu allgemeinen Bemerkungen geschritten wird, so sei dieser Weg gewählt. Zunächst also

die Fassung A 1. Sie ist aus mehreren Gründen vollständig mitgeteilt worden, und wir dürften vielen Lesern eine Freude damit gemacht haben. In einer Tageszeitung war auch von der reizenden Musikbeilage die Rede, die wir mit diesem Stück geboten hätten. Es ist denn auch ein sehr gutes Beispiel, wie ein Lied musikalisch ganz reizend, nichtsdestoweniger vom Standpunkt einer geistigen Textbetrachtung zur Hauptsache durchaus verfehlt sein kann. Mit dem Grundcharakter des Gedichts hat diese Musik gar nichts zu tun, wobei es natürlich ganz und gar nicht an den Mitteln, die etwa denen von Sonaten und Sonatinen Clementis entsprechen, liegt. Wer die Mittel als solche zum Ausgang seiner Beurteilung nimmt, wie es bei dem Gros moderner Komponisten und vor allem auch — Kritiker der Fall ist, ist und bleibt ein unverbesserlicher Philister und schreibe er in „futuristischsten" Viertel- oder Dritteltönen. Das Wesentliche bleibt immer, was ein Komponist mit den ihm auf natürliche Art zu Gebote stehenden Mitteln zum Ausdruck bringt, was in einem Falle wie dem unsrigen so viel heißt, ob er den Text trifft oder nicht. Sehen wir hier zu. Der Leser frage sich einmal, paßt denn dieser zierliche, graziöse Dur-Marsch irgendwie zu einer alten, resoluten Bäuerin, deren Charakter wir in Heft 2 dieses Jahrgangs genau zu bestimmen gesucht haben? Tritt uns hier nicht vielmehr so etwas wie eine scharmante „Regimentstochter", ein reizendes, junges Persönchen, das natürlich sofort die Sympathien für sich hat, entgegen? Von dieser Seite betrachte man das Lied, das sich zum größeren Teil auch als reines Klavierstück spielen läßt, zuerst. Dann aber wende man seine Aufmerksamkeit der Singstimme zu. Daß man dies erst in zweiter Linie tun wird, spricht bei einem derart charakteristischen Text bereits ein Urteil über jene aus. Vor allem dem Anfang fehlt jede deklamatorische Kraft, überhaupt jedes Ausgehen vom Akzent der Worte. Keine einzige der sechs Fassungen betont gleich die ersten Worte derart verkehrt wie diese. Daß auf „jung" und nicht „gewesen" der Akzent liegt, bedarf weiter keiner näheren Darlegung, und wie völlig leblos — ferner gedanklich verkehrt — ist das weitere der ganzen Eingangsverse! Wer nun aber schärfer zusieht, erkennt auch die Fehlerquelle für diese Sinnwidrigkeiten am Anfang, denn wir werden verschiedene ganz hübsch „deklamierte" Stellen in dem Lied kennenlernen. Dieser Anfang ist gar nicht wirklich aus den Worten hervorgegangen, sondern die Vokalnoten sind eigentlich weiter nichts als der Klavierstimme, die das Primäre gewesen sein muß, übergelegt, und zwar, im Sinne einer wirklichen Vokalmelodie, schlecht genug. Dieser Weg, zu einem wirklichen Lied zu gelangen, ist immer falsch, mag er heute — und gerade auch häufig von Wolf — sehr oft begangen werden; denn das echte Lied ist niemals Klavier plus Singstimme, sondern immer Singstimme plus Klavier oder sonstige „Begleitung", und mag diese noch so vielsagend sein.

Daß das Lied zur Hauptsache nach rein musikalischen, nicht dichterisch-geistigen Prinzipien komponiert ist, erkennt man noch klarer aus dem zweiten Abschnitt, bei „Schön reife Beeren" beginnend. Hier tritt in der Singstimme, und zwar in musikalisch reizender kanonischer Führung mit dem Klavier, dasjenige Motiv auf, mit dem das Lied beginnt und eigentlich auch abschließt. Der Komponist sagt damit also — so er sich überhaupt Gedanken darüber gemacht, was bei einem rein musikalischen Arbeiten vielfach nicht der Fall ist —, daß er diesen Abschnitt, die Worte „Schön reife Beeren am Bäumchen hangen" als die wichtigsten ansieht, was sie bei Mörike nie und nimmer sind. Mit diesen Worten wendet sich die Alte lediglich an den Vater — vgl. unsere früheren Ausführungen in Heft 2 —, ihm bedeutend, daß junge Mädchen von einem gewissen Alter an nicht mehr gehütet werden können. Das ist kein Rat, sondern eine

Erklärung, des ersteren wegen hat aber Mörike sein Gedicht geschrieben. Bei einem derart rein musikalischen Vorgehen passiert denn auch allerlei. Damit der Komponist sein kanonisches Duettchen zwischen Klavier und Singstimme bringen kann, muß er die Singstimme mitten im Satz pausieren lassen. Die Worte: „Schön reife Beeren am Bäumchen hangen" gehören wie ein Wort zusammen; jede Trennung ist unnatürlich. Im folgenden sind vor allem die Worte „Lustige Vögel wissen den Weg" vokal vollkommen leblos, dem Sinn der lebhaften Worte durchaus widersprechend. Sie sind etwa in der Art in die Klavierstimme hineingelegt, wie man ein Kind zum Schlafen in sein Bettchen legt.

Weit besser in vokaler Hinsicht ist nun aber der zweite Teil geraten, als sich die Alte nunmehr an das Mädchen wendet und ihm seine Ratschläge erteilt. Der Komponist macht zwischen den beiden Teilen einen deutlichen Punkt. Punktum, so ist's, sagt die Alte mit dem bestimmten G-Dur-Baßabschluß zum Vater, und wendet sich nun mit plötzlichem Ergreifen von Es-Dur an das Mädchen. Man merkt denn auch sofort, daß im folgenden der Komponist nicht mehr in den Banden des intrumentalen Parts, Sklave der Musik, eines musikalischen Einfalls ist, sondern vom Wort ausgeht. Jeder wird hier sofort, sonderlich wenn er darauf hingewiesen wird, ein ganz anderes und zwar stark gesteigertes vokales Leben bemerken, allerdings derart verschieden von vorher, daß man meinen könnte, es wäre überhaupt jemand anderes, der da spricht. Klebten der Alten, als sie sich so resolut an den Vater zu wenden gehabt hätte, die Worte förmlich an der Zunge, so wird sie nun auf einmal geradezu beredt. Die ersten Worte sind allerdings noch ziemlich farblos ausgefallen, sehr gut sind aber die folgenden: „Halte dein Schätzchen bis Respekt" gegeben; die Übereinstimmung von Schätzchen und Liebe mit dem durchaus passenden Vorhalt, den wir auch in der Fassung B wiederfinden, trifft die Sache durchaus, wie sich auch die Respektstelle scharf abhebt. Dem Dichter ist hier also Genüge getan, wenn man auch wird sagen können, daß das Respektfädlein, nicht zum wenigsten durch den treibenden Halbschluß, etwas dicker ausgefallen ist wie das Fädlein der Liebe. Die beiden Fädlein in eins zu drehen, ist dem Komponisten allerdings nicht geglückt, wie überhaupt die Begleitung mit dem Augenblick, wo die Singstimme aus dem Text herausgeholt ist, sehr einfach wird. Man wird diese Beobachtung im großen und im kleinen immer wieder machen können. Die Einfachheit der Begleitung hat in solchen Fällen ihren Grund darin, daß das Wesentliche bereits in der Singstimme enthalten und es nun gar nicht einfach ist, ihr noch etwas von Belang zuzuführen. Daß bei einem derart inhaltsreichen Gedicht dies möglich wäre, wurde früher schon angedeutet, den Beweis bringen auch zwei Fassungen, die in B und D. Indessen, nur ein Schelm gibt mehr, als er hat, und die Hauptsache bleibt, daß im allgemeinen die Stelle soweit in Ordnung ist. Warum nämlich diese entscheidend wichtige Stelle so fliegend leicht komponiert ist und man beinahe daran denken könnte, es werde mit den beiden Fädlein mit leichtester Hand genäht, könnte sehr wohl im kritischen Sinne gefragt werden. Auch die drei folgenden Ausdrücke (aufrichtig Herze, doch schweigen können, früh mit der Sonne) hat der Komponist insofern umgangen, als er alle drei mit dem gleichen, und zwar wieder dem Vorhaltsmotiv von vorher, gibt. Das ist unbedingt zu wenig, zumal auch hier überall die gleiche, allerdings sich harmonisch wieder steigernde Begleitung angewendet ist. Es kommt hier aber keine Steigerung von etwas Gleichem in Frage, weil jeder der einzelnen Ausdrücke etwas für sich bedeutet. Zur Charakteristik greift der Komponist erst bei den Worten: „gesunde Glieder, saubere Linnen", die er aber wieder miteinander übereinstimmen läßt, was um so mehr auffällt, als ein fast handgreiflich-derbes Mittel zur Anwendung gelangt. Die „gesunden Glieder" bestehen dieser Musik zufolge aus sehr derben Bauernknochen. Vor allem fällt die Stelle sowohl durch die hochliegende und wieder breit werdende Singstimme, dann die stark hervortretende Klavierbegleitung derart auf, daß man zu der Ansicht gelangen muß, der Dichter habe das Hauptgewicht auf Gesundheit und Sauberkeit gelegt. Man wird nicht darüber streiten wollen, welcher Eigenschaft von Mörike der Vorzug gegeben wird, weil er sicher keine in auffallender Weise vor den andern hervorgehoben wissen möchte. Der Schluß des Liedes kommt, wie es eigentlich selbstverständlich ist, wieder auf den Anfang zurück und rundet das musikalisch durchaus saubere Stück in natürlichster und mit der Textanlage übereinstimmender Weise ab. Man sollte denken, daß Musikern das Zurückkommen auf den Anfang bei einer derartigen Gelegenheit das Selbstverständlichste von der Welt sei. Vor allem in einer, der E-Fassung, erleben wir es aber wirklich, daß der Komponist einen neuen Schluß schreibt.

Wir sind uns darüber klar geworden, daß die Fassung A 1 trotz einiger geistig gut getroffener Züge infolge ihres verfehlten Grundtons doch weit davon entfernt ist, ein Charakterstück im Sinne des Gedichts zu sein. Das soll nicht hindern, die vortreffliche musikalische Abrundung des Liedes anzuerkennen. Unbedingt besitzt der Komponist ein starkes formales Talent, das sich nicht zum wenigsten auch dadurch kundgibt, daß er das Ganze in einen einzigen Rhythmus zu bannen vermag, was wir nur noch bei einer einzigen, der Fassung B, finden. Dieser wollen wir uns nebst den andern im nächsten Heft zuwenden.

Musikbriefe

AUS KÖLN

Von Dr. Willi Kahl

An nennenswerten Neueinstudierungen dieser Spielzeit darf die Kölner Oper Webers „Euryanthe" und Wagners „Rienzi" nennen. R. Strauß' „Josefslegende" ist uns leider nicht erspart geblieben. Als unwiderstehliche Augenweide für die Blicke gewisser Publikumsschichten hatte man den Gestalten dieses Tanzdramas in sinniger Weise leibhaftige Boxer, d. h. Sportmenschen von Fach eingegliedert. Kaum hatte sich der gesamte Bühnenmechanismus von den Anstrengungen dieses anspruchsvollen Werkes erholt, so wurden die Kräfte aufs neue angespannt zur hiesigen Erstaufführung von Schrekers Erstlingswerk, dem „Fernen Klang". Seine künstlerischen Werte mögen sich etwa zwischen den Eindrücken der „Gezeichneten" und des „Schatzgräbers" einordnen lassen. Es zeigte sich wieder einmal, wie ein Stück von einem Übermaß an technischen und geistigen Schwierigkeiten jeder Art den Opernspielplan auf Wochen hinaus tyrannisieren, ja lahmlegen kann. Mußte es unbedingt wieder eine Schrekersche Oper sein, in deren Schatten man das Kölner Repertoire, alle Personalschwierigkeit, etwa den bedauerlichen Tod Karl Schröders zugegeben, zum Spielbetrieb eines Provinztheaters auf lange Zeit zusammenschrumpfen sah? Indes ist ein Gesamturteil über den Winterspielplan der Oper verfrüht, solange sie ihre Tore noch offen hält.

Anders im Konzertleben. Hier zwingt der auffallende Stillstand, den es seit Wochen schon erreicht hat, zu einem Rückblick. Den Ruhm Kölns als Musikstadt nach außen hin zu wahren, war in den Gürzenichkonzerten H. Abendroth eifrig bemüht. Seine durchgreifende Brucknerpropaganda und die Wiederbelebung der Vokalmusik in diesen Konzerten nach dem Kriege sind Lichtpunkte in ihrer Geschichte. Freudig begrüßte man wieder einmal Verdis klangschönes Requiem, Bachs „Phöbus und Pan" und Händels „Azis und Galathea". Beethovens „Neunte" und die „Matthäuspassion" müßten allerdings in ihrer starren Wiederkehr bald einmal von der „Missa solemnis" und der „Hohen Messe" abgelöst werden. An der Stätte ihrer Uraufführung gedachte man mit den „Hillervariationen" Regers fünfzigsten Geburtstages. Von den Neuheiten zeigte ein Klavierkonzert von J. Rosenstock den Schrekerschüler mit allen klanglichen Reizen der Gestaltung und allen Schwächen der kurzatmigen Erfindung. Wenig Anklang fand unverdientermaßen eine melodramatische Sinfonie „An den Tod" von G. von Keußler, ein Werk von hohem Ernst, das nur durch seine Länge und seine unvorteilhafte Disposition dem Hörer so gar nicht entgegenkommen will. Auf neuen Wegen kirchenmusikalischer Ausdrucksmöglichkeiten wandelt Klemperers Messe in C, die endlich einmal einem größeren Publikum zur Diskussion gestellt wurde.

Neben den Gürzenichkonzerten versorgt uns das in Konzert- und Theaterdienst stets äußerst angespannte städtische Orchester unter Abendroth mit weiteren zwölf Sinfoniekonzerten, die ihre ehemalige volksbildnerische Tendenz nach außen hin abgestreift haben und nun in ihren teilweise recht fortschrittlichen Programmen nur etwas mehr die Spreu vom Weizen scheiden und in der Zusammenstellung der Stücke für jeden Abend etwas mehr Geschmack entwickeln müßten. Neben einer in Köln sehr lange entbehrten Aufführung von Berlioz' „Fantastischer Sinfonie" seien an wertvolleren Neuheiten aus diesen Konzerten genannt: drei charaktervolle Orchesterstücke von M. Anton, eine gut gearbeitete, doch etwas blutleere „Fantastische Nachtmusik" von E. Toch, Ouvertüre zu „Reineke Fuchs" und „Flagellantenzug" von Bleyle und dann ein Stück italienischer „Ars nova" von heute in der „Elegie" des hochbegabten A. Casella.

In ihrer technischen Ausführung höchst ungleichwertig, ihrer Tendenz nach jedoch im Rahmen des Kölner Konzertlebens durchaus am Platze, brachten die Sinfoniekonzerte der Kölner Konzertleitung mit dem Bonner Orchester unter M. Taube manche seltener gehörte Orchestermusik, so Bruckners zweite Sinfonie, die fünfte von Mahler und als Uraufführung gut klingende Orchesterlieder von W. Poschadel.

Die ungewöhnliche Inanspruchnahme des städtischen Orchesters läßt den Ruf nach einem zweiten Orchester im Dienste der Stadt nicht verstummen. Welche Lücke da das Kölner Volksorchester unter Fr. Zaun bei entsprechender Unterstützung seitens der Stadt in irgendeiner Form auszufüllen berufen wäre, lassen auch seine diesjährigen Programme erkennen. Dieser begabte Dirigent hat uns die hiesige Erstaufführung von Bruckners erster Sinfonie gebracht, in einem Abend mit Händel, Stamitz, Haydn und Beethoven gezeigt, wie wirkungsvoll sogenannte „klassische" Abende alle Schablone vermeiden können, und dann auch einmal die Aufmerksamkeit auf A. Borodin und seine hochbedeutende H-Moll-Sinfonie gelenkt.

Dem Kölner Volkschor unter E. J. Müller ist, wie dies ja auch sonst wohl der Fall ist, ein großer Teil der Oratorienpflege zugefallen, die sonst zur Aufgabe der führenden Konzertveranstaltungen, also hier der Gürzenichkonzerte, gehörte. Neben Mendelssohns „Elias" gab es eine, leider nur wenig erbauliche Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth".

Für neue Musik wirbt unentwegt unter künstlerischer Leitung von H. Lemacher die Gesellschaft für neue Musik, über deren reiche Tätigkeit noch besonders berichtet werden wird, dann aber auch der Kölner Tonkünstlerverein mit besonderer Berücksichtigung heimischer Komponisten. Beide Vereinigungen fanden sich zu einer eindrucksvollen Reger-Gedächtnisfeier zusammen mit der hiesigen Erstaufführung des nachgelassenen, vom letzten Tonkünstlerfest her bestens bekannten C-Moll-Klavierquartetts.

In den Meisterkonzerten der Westdeutschen Konzertdirektion, aus deren Programmen Persönlichkeiten wie A. Borowsky oder Irma Petar in bester Erinnerung sind, begegnete man erstmalig der ungemein sympathischen Erscheinung H. Rehkempers, dessen weiches Organ dann auch in einem Orchesterkonzert mit Schubertschen Liedern und Regers „Hymne der Liebe" zu schönster Geltung kam.

Im allgemeinen kennzeichnet die Solistenkonzerte dieses Winters ein Ueberangebot ausländischer valutastarker Künstler. Die Notlage der deutschen konzertierenden Künstler erfährt damit eine charakteristische Beleuchtung. Weiterhin auch durch das Bild, das das hiesige Konzertleben seit der Ruhrbesetzung und den daraus erwachsenen Verkehrsschwierigkeiten bietet: Absagen über Absagen auswärtiger Künstler und damit ein Nachlassen im Unternehmungsgeist der Konzertveranstalter, das eigentlich das Gute zur Folge haben müßte, daß unsere einheimischen Solisten sich etwas mehr hervorwagten. Aber denen vergeht bei den phantastischen Zahlen, aus denen sich die heutigen Unkosten eines Konzerts errechnen, erst recht die Lust zum Konzertieren. Und so ist das Kölner Musikleben, das noch im vorigen Sommer fast pausenlos in einen musikfestfrohen Sommer überging, früher, als man denken konnte, zu einem gewissen Stillstand gekommen.

AUS BRESLAU

Von Dr. Hermann Matzke

Das Breslauer Musikleben, das sich vor etwa Jahresfrist durch schwere finanzielle und organisatorische Sorgen der damals noch rein städtischen Oper an Umfang und Qualität erheblich zu verschlechtern drohte, ist durch einen überraschenden Wiederaufstieg desselben Unternehmens — nun allerdings in gemischtwirtschaftlicher Regie — im abgelaufenen Winter in erfreulicher Weise neubelebt worden. Der Mann, der das zunächst fertiggebracht hat, ist der neue Geschäftsführer der nunmehrigen Stadttheater-G. m. b. H., Intendant Heinz Tietjen, vorher Leiter der Stadttheater in Trier und Saarbrücken. Vielleicht hatte er es durch die Hilfe der ebenfalls mit großem Erfolge ins Leben gerufenen Besucherorganisationen des Bühnenvolksbundes und der Volksbühne nicht ganz so schwer, als man es nach der Lage der Dinge zunächst annehmen durfte. Immerhin ist das, was er im Verein mit seiner trotz recht mäßiger Gagenverhältnisse arbeitsfreudigen Künstlerschar zuwege gebracht hat, schon heute höchst anerkennenswert. Nicht nur, daß er sich persönlich als energischer, wirklichkeitsbewußter Geschäftsmann, als routinierter, geschmackvoller Regisseur und selbst sattelfester Kapellmeister bewährt hat, auch vielversprechende Ansätze zu einer wirklichen Ensemblekunst hat er in zäher Arbeit zu erzielen gewußt. Daß er diese Linie einzuhalten gewillt ist, bezeugt die Eingliederung des bekannten Petz-Kainer-Balletts in unsere Oper, mit Ellen Petz als Ballettmeisterin und Primaballerina, bezeugen die beinahe unheimlich vielen, wenn auch nur mäßig ergiebigen Verpflichtungsgastspiele in den letzten Monaten. Das wichtigste aber ist, daß Tietjen System in den Spielplan gebracht hat. Woche um Woche fast wurde eine neue Oper herausgebracht, und ziemlich bald konnte man bemerken, daß hier ein Wille am Werk ist, allmählich dem Kulturtheater ein Heim zu rüsten. Sämtliche Wagneropern, von Rienzi bis Parsifal, die trotz andauernder Tenorkalamität — durch Dauergastspiele von Adolf Löltgen und Fritz Trostorff wenigstens einigermaßen behoben — zum Teil in vielfacher Wiederholung gegeben wurden, bildeten das Rückgrat des Repertoires. Hieran knüpfte sich älteres deutsches Kulturgut: Gluck (Orpheus und Euridyke), Mozart (Entführung, Zauberflöte, Bastien und Bastienne, Schauspieldirektor, Gärtnerin aus Liebe), Beethoven (Fidelio), Schubert (Weiberverschwörung), Weber (Oberon, Freischütz, Abu Hassan), Lortzing (Waffenschmied), ferner für empfängliche Gemüter Flotows „Alessandro Stradella" und für große und kleine Kinder Humperdincks „Hänsel und Gretel". Mit Glück wurde die feinkomische Oper mit Verdis „Fallstaff", Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", Rossinis „Barbier von Sevilla" und Donizettis „Don Pasquale" ins Repertoire verteilt. Die Franzosen, Bizet (Carmen), Maillart (Glöckchen des Eremiten), Delibes (Der König hat's gesagt) wurden seit dem Ruhreinfall vom Spielplan abgesetzt. Dafür kamen die Italiener desto besser davon. Verdi erschien außer mit dem erwähnten „Falstaff" häufig mit „Aida", „Othello" und „Rigoletto". Dazu gesellte sich der Verismo Puccinis (Tosca, Butterfly) — d'Alberts „Tiefland" mag an dieser Stelle miterwähnt sein —, Leoncavallo (Bajazzo) und Mascagni (Cavalleria rusticana). An modernen Werken gab es Strauß' „Salome" und „Rosenkavalier", an lokalen Neuheiten Braunfels' „Die Vögel" und Strauß' „Josephslegende". Als qualitative Höhepunkte der Aufführung, wie man sie sich besser kaum wünschen kann, darf insbesondere die Wiedergabe von „Salome", „Walküre", „Falstaff", „Barbier", „Der Widerspenstigen Zähmung", „Vögel", „Josephslegende" bezeichnet werden. Demgegenüber fällt es weniger ins Gewicht, daß die „Zauberflöte" erst etwa nach der sechsten Aufführung zündete, daß der „Freischütz" kurz vor Toresschluß eine übereilte Aufnahme erfuhr, daß einmal eine Aufführung von „Orpheus und Euridyke" und eine solche von „Tannhäuser" infolge von Augenblicksschwierigkeiten mißglückten. Im ganzen wurde ein recht achtbares Niveau gehalten.

Daß ein Bühnenleiter zur Annäherung an seine Ziele befähigter und opferwilliger Helfer bedarf, versteht sich von selbst. Als führende Kraft muß man nach wie vor den nun leider nach Weimar gehenden Operndirektor Julius Prüwer bezeichnen, der in der Vereinigung von unfehlbarem dramatischen Musikinstinkt, einer seltenen Dirigentenroutine und einem hervorragenden Klangsinn eine Mischung von Eigenschaften aufweist, die ihn vergleichsweise nur mit seinen allerersten Fachkollegen zugleich zu nennen erlauben und für Breslau, wie die Ersatzgastspiele zeigten, schlechthin unersetzbar erscheinen lassen. Neben ihm behauptete sich als romantischer Gefühlsmusiker von feurigem Temperament Ernst Mehlich. Im Solistenpersonal ragten hervor: Bella Fortner-Halbaerth als stimmgewaltige Wagnersängerin von größtem Format, Annie Kley als hochkultivierte, poetische Deuterin jüngerer Wagnergestalten, Marga Dannenberg als leidenschaftliche Verismo-Verkörperin, Violetta Strozzi als glückliche Besitzerin einer Sopranstimme von tropischer Leuchtkraft und eines aufblühenden Bühnentemperaments, Richard Groß als warmstimmiger intelligenter Wagnerbariton, Rob. Korst als scharfprofilierender Verkörperer baritonaler Bösewichte, Jul. Wilhelmi als origineller Baßbuffo und Charakteristiker, K. A. Neumann als vielseitiger Bariton mit besonderer Begabung für Feinkomisches, Wittekopf als nie versagender fundamentaler Baß.

Das Konzertleben des vergangenen Winters zeigte, abgesehen von dem die Saison einleitenden Bachfest, das übliche Großstadtgesicht. Der Orchesterverein brachte in seinen Abonnementskonzerten unter Leitung von Prof. Dr. Georg Dohrn hauptsächlich bewährte und bekannte Werke älterer und moderner Herkunft, meist unter Mitwirkung namhafter Solisten (Alph. Brun, Lonny Epstein, Fl. v. Reuter, Rud. Serkin, Iw. v. Jesenski, Lubka Kolessa). An lokalen Neuheiten gab es hier u. a. Othmar Schoecks Violinkonzert D-Dur, das in seiner formalen Sorglosigkeit und gedanklichen Zufälligkeit nicht eben zu den stärksten Sachen seines Schöpfers gehört, sowie unter Leitung des Komponisten G. v. Keußlers eigenwegiges, schwerblütiges sinfonisches Bekenntnis „An den Tod" als Uraufführung. Die Singakademie, ebenfalls unter Dohrns Leitung, brachte Bruckners F-Moll-Messe, Bachkantaten, Matthäuspassion, Mozarts Requiem, der Bachverein, unter Leitung von Prof. Dr. M. Schneider, Bachs Weihnachtsoratorium und Schuberts Missa solemnis in As-Dur. Um die Wiederbelebung alter Musikliteratur bemüht sich mit Zähigkeit der Gymnasialgesanglehrer K. Benkel mit dem nach ihm genannten a-cappella-Chor. Ein neugegründeter „Volkschor" (Leiter: Ob.-Org. Burkert) sucht weitere Volksschichten zu chorischem Singen („Jahreszeiten") heranzuziehen. Bemerkenswerte Abwechslung boten je zwei Sinfoniekonzerte unter Leitung von Operndirektor Prüwer, der sich auch auf diesem Gebiete, besonders hinsichtlich moderner und slawischer Musik längst als Führer von ersten Qualitäten erwiesen hat, und von Dr. F. M. Gatz, der sich mit Bruckner und Tschaikowsky vorteilhaft einzuführen wußte. Zu neuem Leben erwacht ist die Kammermusik des Orchestervereins durch das Engagement des neuen Konzertmeisters Beerwald, eines Buschschülers. Hier kamen mehrere Neuheiten heraus, u. a. eine Flötensonate von Kronke,
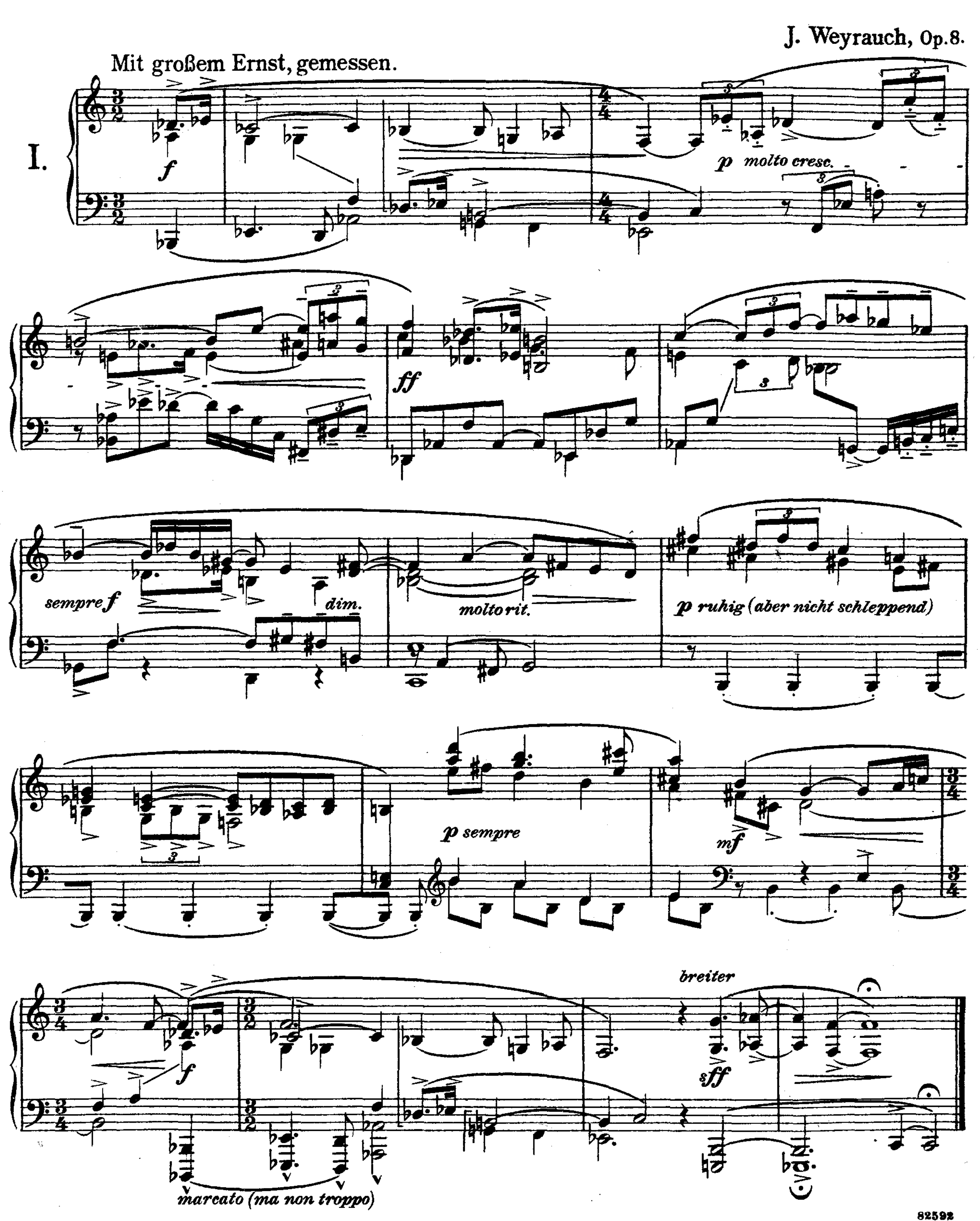
Fräulein Luise Winter zugeeignet.

Z. f. M.
Beilage 41.
Heft 15/16 1923.

4 Klavierstücke.
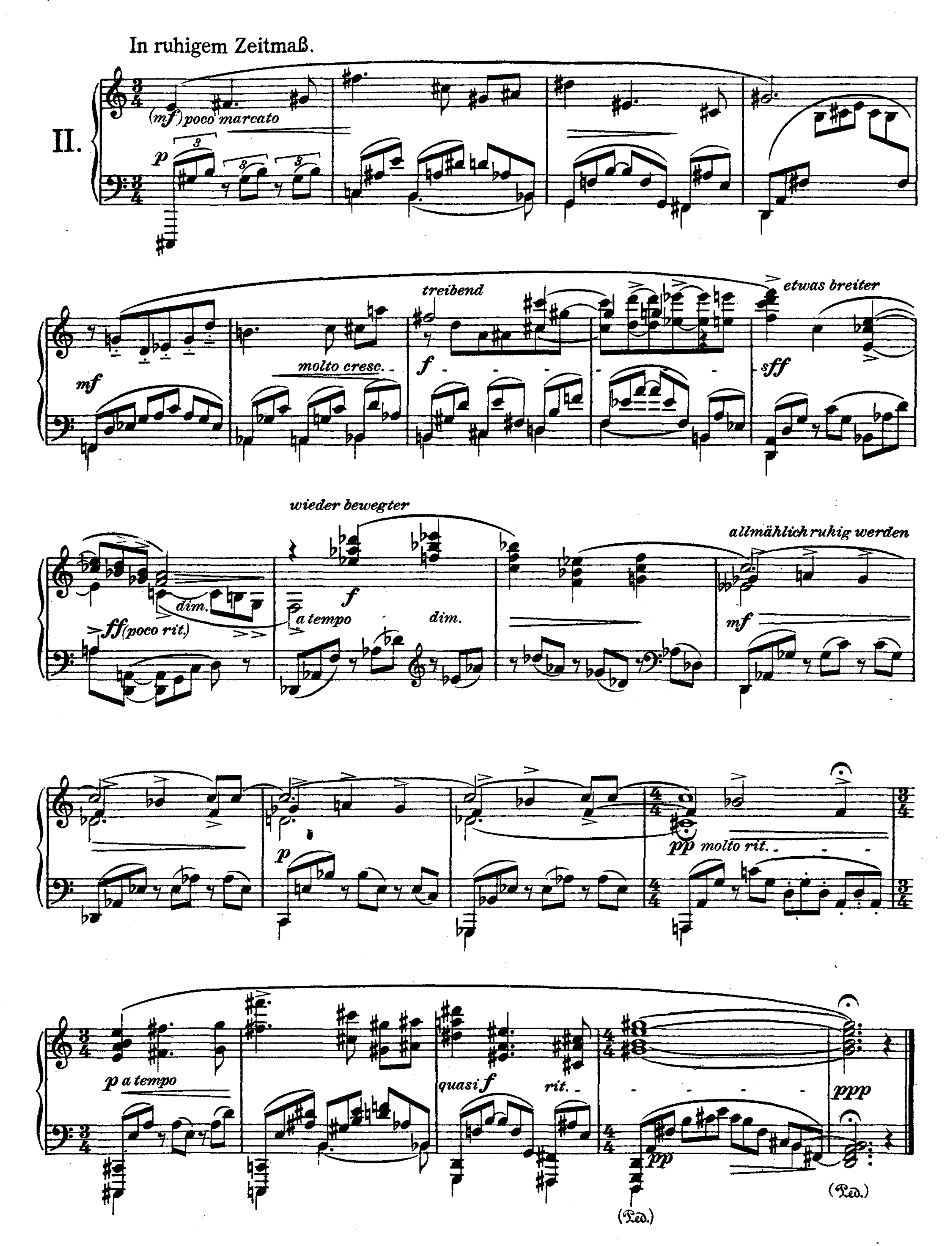
(Zyklisch.)

J. Weyrauch, Op. 8.
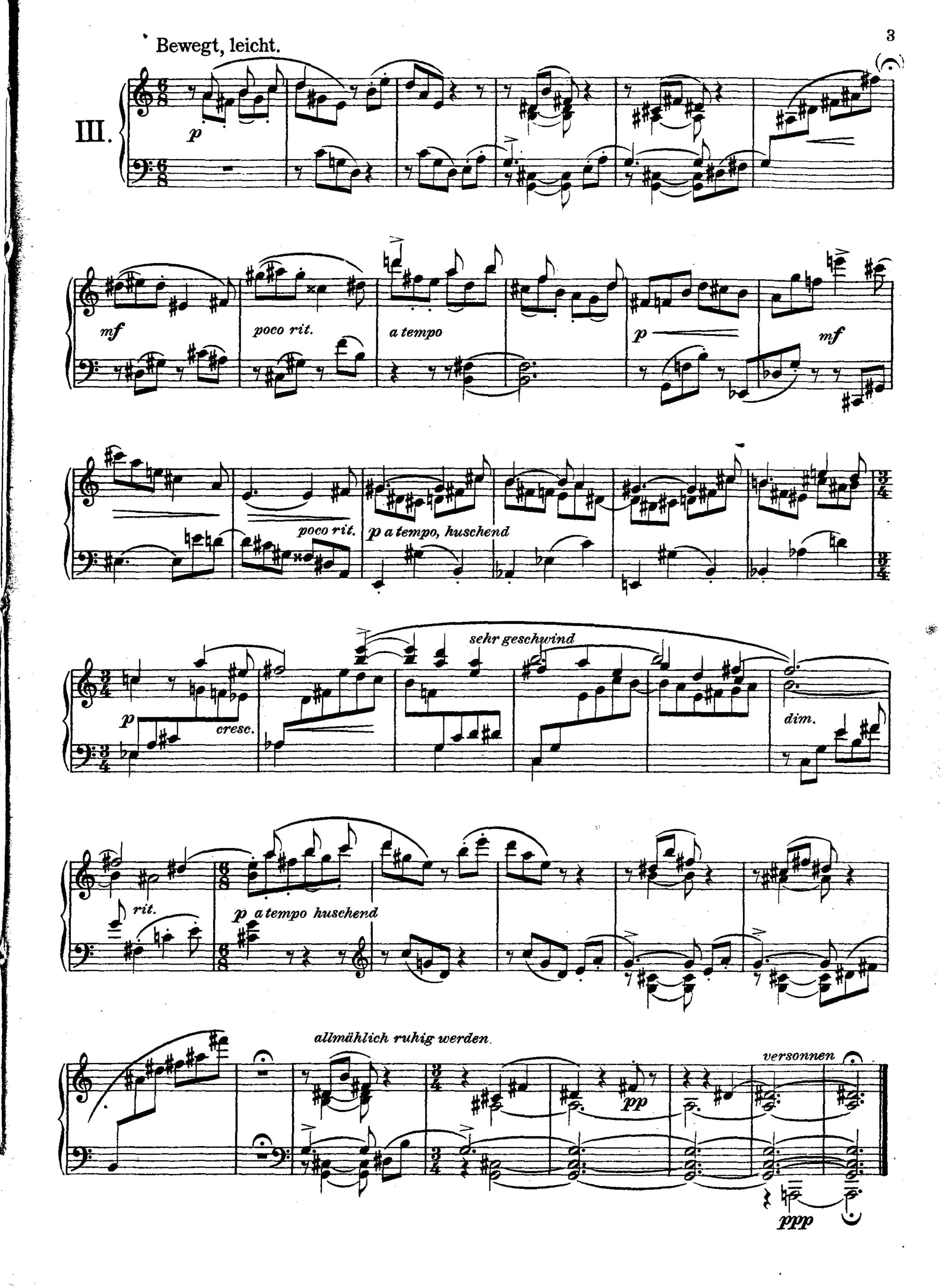


82592
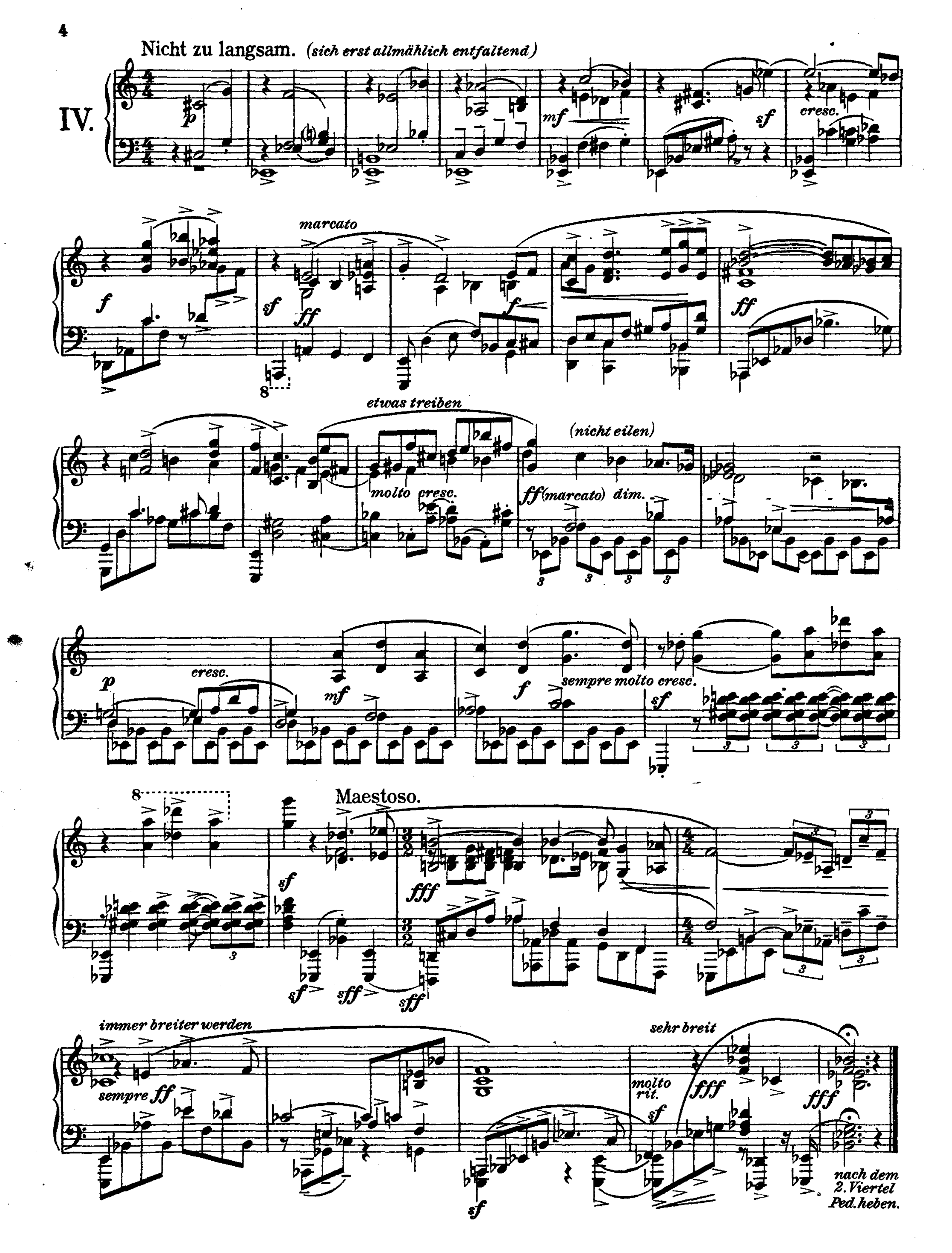
Verlag der „Zeitschrift für Musik".
Steingräber Verlag, Leipzig.



In ruhigem Zeitmaß.
II.
(mf) poco marcato
p
mf
molto cresc.
treibend
f
etwas breiter
sff
wieder bewegter
ff (poco rit.)
dim.
a tempo
f
dim.
allmählich ruhig werden
mf
p
pp molto rit.
p a tempo
quasi f
rit.
pp
ppp
(Ped.)
(Ped.)



Bewegt, leicht.
III.
p
mf
poco rit.
a tempo
p
mf
poco rit.
p a tempo, huschend
p
cresc.
sehr geschwind
dim.
rit.
p a tempo huschend
allmählich ruhig werden.
pp
versonnen
ppp



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

der unser einheimischer Flötenmeister E. Tschirner Bedeutung zu verleihen wußte, ein fröhlich-volkstümliches, mäßig-modern getöntes Streichquartett, op. 20, von Sekles und eines in E-Moll von Graener, das gequält anmutete. Einiges Aufsehen erregte der Neutöner Hindemith. Der Versuch einer Einführung des Komponisten mit einem besonders anfechtbaren Werke, der Kammermusik op. 24, Nr. 1 für kleines Orchester, zweifellos eine ästhetische Entgleisung schlimmster Art, war ein Regiefehler und mißlang in der Hauptsache. Eine genauere Einstellung auf seine geistige Potenz ermöglichte erst die Darbietung von zwei weiteren Werken. Einmal die Sonate in D-Dur, op. 11, Nr. 2, für Klavier und Violine, die da zeigt, daß auch Hindemith nicht über Nacht vom Himmel des Kunstbolschewismus auf unseren philiströsen Planeten gefallen ist, sondern daß er diesen beengteren Verhältnissen doch eine ganz anständige Grundlage verdankt. In jedem Falle spricht hieraus ein echter Musikant, eine nur ihrer selbst wohl noch nicht klare Kraftnatur. Auch das von ihm selbst im Verein mit dem Amar-Quartett gespielte C-Dur-Quartett op. 16 erlaubt die Feststellung, daß Hindemith ein Eigener ist; allerdings weist auch in diesem Werk gegenüber den krampfhaften Verstiegenheiten der Ecksätze wiederum nur der große Atem und die schöne Bratschenmelodie des langsamen Mittelsatzes in hoffnungsvolles Neuland.

Im kommenden Winter dürfte Breslau in ganz eigenartiger Weise die musikalische Zentrale Schlesiens werden. Die Breslauer Oper wird auf erweiterter Grundlage neben dem Breslauer Vollbetrieb in einer Reihe schlesischer — und wie bisher auch tschechischer und polnischer — Städte ständig gastieren. Parallel hierzu wird die kürzlich gegründete „Schlesische Landesorchester-G. m. b. H.", dessen Organ das Breslauer Orchestervereinsorchester ist, die schlesischen Städte in seinen Geschäftsbereich einbeziehen. Auch für das Schauspiel ist mit der Gründung der „Niederschlesischen Landesbühne-G. m. b. H.", die das Breslauer Schauspiel als Grundlage hat, eine ähnliche Organisation angebahnt. Mit diesen Bestrebungen hat Schlesien ein erfreuliches Beispiel innerer Kulturkolonisation gegeben, von deren Arbeit in der Folgezeit noch oft die Rede sein dürfte.

AUS SONDERSHAUSEN

Von Dr. Hugo Reichel

Wie im Vorjahr konnten wegen der Spielzeit des Landestheaters die sonntäglichen Konzerte des Lohorchesters erst im Februar beginnen. Zwei dieser Konzerte waren musikalischen Persönlichkeiten gewidmet, die in besonders engen Beziehungen zu Sondershausen gestanden hatten: Liszt und Reger. Im Lisztkonzert, in dem neben den Préludes die Faustsinfonie zur Aufführung kam, glänzte Alfred Gallitschke durch eine temperamentvolle und in Form und Auffassung großzügige Wiedergabe des 1. Klavierkonzertes. Im Regerkonzert zeigte sich Walter Nowack im Violinkonzert op. 101 als virtuoser und ernst empfindender Geiger. Daneben hörte man die entzückende Serenade op. 95. In den andern Konzerten kamen neben bekannten Werken von Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms und Bruckner auch einige bisher unbekannte Schöpfungen zur örtlichen Erstaufführung. Hugo Wolfs „Penthesilea" interessierte vor allem durch ihren Melodienreichtum sowie besonders durch die prächtigen Orchesterfarben, die der jugendliche Wolf dem späteren Richard Strauß vorwegnahm. Von Rudolf Peterka kam ein rhapsodisches Vorspiel „Triumph des Lebens" zur erfolgreichen Erstaufführung. Er wandelt zunächst in seiner Orchestersprache noch in den Bahnen von Richard Strauß, zeigt aber in der Melodieführung, in der Erfindung der Themen und im Rhythmus bereits viel Eigenes. Endlich brachte Gustav Lewin (Weimar) eine Sinfonie in D-Moll heraus. In strenger Form gehalten, empfiehlt sich das Werk durch glückliche Wahl und gründliche Verarbeitung der Themen, die Instrumentation zeigt den Komponisten mit den Mitteln des modernen Orchesters aufs innigste vertraut. Das Werk fand eine sehr freundliche Aufnahme. Es bedarf keiner Worte, daß das Lohorchester unter Prof. Corbachs gediegener Führung durchweg auf der Höhe seiner Aufgaben stand und so den aufgeführten Werken blühendes Leben einhauchte. Von Solisten sind zu erwähnen Ilse Wilek-Riemann (Berlin) mit der Agathenarie und Brahmsliedern, Georg Voland (Gotha) mit Lalos Cellokonzert, Kurt Rauschenbach (Sondershausen) mit Spohrs D-Moll-Konzert für Klarinette, Oskar Springfeld (Berlin) mit dem 2. Klavierkonzert von Brahms und endlich Hans Bassermann (Leipzig), der sich mit Mozarts Violinkonzert in D-Dur und einer Solosonate von Reger die Sympathien der Zuhörer im Sturme eroberte. Was die Kammermusik betrifft, die von jeher eine liebevolle Pflege hier genossen hat, so konnte ich leider die vier Abende des „Sondershäuser Trios", die künstlerisch wertvolle Gaben boten, nicht besuchen. Die drei Abende im Konservatorium brachten Klavier-Violin-Sonaten von Mozart, Andreä, Strässer und Brahms, mit gewohnter Meisterschaft von Prof. Corbach gespielt. (Am Klavier: Prof. Grabofsky und Alfred Gallitschke.) Agnes Leydhecker (Berlin) mit Otto Frickhoeffer (Berlin) am Flügel sang Lieder von Schubert, Wolf und Frickhoeffer. Endlich ist noch ein Chorkonzert zu verzeichnen. Nach mehr denn zwei Jahrzehnten führte der Cäcilien-Verein unter Musikdirektor Gremels die „Schöpfung" wieder auf. Dank der guten Leistungen von Chor, Orchester und Soloterzett: Elisabeth Reichel (Nordhausen), Hermann Wernecke (Sondershausen) und Emil Fischer (Weimar) konnte die Aufführung einen vollen Erfolg verzeichnen.

AUS HAGEN i. W.

Von Heinz Schüngeler

Den Höhepunkt des hiesigen Musiklebens bildete die Missa solemnis Beethovens; außerdem hörten wir die 9., 3., 4. und 7. Sinfonie in ausdruckstarken Aufführungen unter Musikdirektor Hans Weisbach. Auch je eine Sinfonie von Haydn, Mozart, Schumann und Brahms wurde dankbar aufgenommen. Weisbach ist dem Haschen nach „Modernem" um jeden Preis zum Vorteil seiner musikalischen Gemeinde abhold gesinnt. An Neuem hörten wir Hermann Ungers Jahreszeiten, Braunfels' Phantastische Erscheinungen, Pfitzners Palestrina-Vorspiele, Sibelius' Violinkonzert (mit dem ausgezeichneten Duisburger Geiger Grevesmühl), Strauß' Tod und Verklärung, Mahlers 2. Sinfonie mit Schlußchor (Auferstehn) und ein Reger gewidmetes, abendfüllendes Konzert mit den Mozart-Variationen der Ballettsuite und dem Altsolo mit Orchester „An die Hoffnung"; letzteres zum großen Erlebnis gestaltet durch Frau Erler-Schnaudt, der das Werk gewidmet ist. Weißbach behauptete sich den heterogenen Aufgaben gegenüber beherrschend und durchaus einfühlungssicher.

Otto Laugs dirigierte ein wiederholtes Beethovenprogramm und zeigte Fortschritte. Sein Kasseler Bruder Robert Laugs dirigierte mit Schwung Glasounows 6. Sinfonie. In der von ihm geleiteten Tristanaufführung eines Kasseler Operngastspiels machte sich jedoch eine einseitige Betonung des Rhythmischen und Dynamischen gegenüber dem Gefühlvollen bemerkbar. Außer der Missa setzte sich der städtische Gesangverein (Weisbach) für Schuberts schöne As-Dur-Messe und der Pauluskirchenchor (Kirchen-Musikdirektor Knoch) für Händels überraschend frischen „Jephta" und „Messias" ein.

Von einheimischen Kräften musizierten mit bestem Gelingen Wilma Souvageol (Klavierabend), Erna und Alfred Hauer (Gesang und Violine), Jan Werner, Anton Schoenmaker, Fritz Wilke (Klaviertrio), Brunhild Gerstein (Alt), Paul Beckmann (Tenor) und Ottomar Borwitzky mit Albert Menn (Sonatenspiel). Der Unterzeichnete spielte ein Klavierkonzert von Beethoven und mit Steffi Koschate, Konzertmeister Glaser, Konzertmeister Seidemann (Violine), Dr. Angermann (Cello) alte Kammermusik (Caldara, Galuppi, Stamitz, Joh. Adam Birkenstock, Johann Schobert und Mozart).

Mehrere Männerchöre von mehr als 100 aktiven Sängern wetteiferten miteinander. Hagener M.G.V. (Weisbach) Der Eicherkranz (Musikdirektor Seidemann), M.G.V. Vaterland (Chormeister Berndt-Schneider) und Altenhagener M.G.V. unter Musikdirektor Robert Krings (Elberfeld). Die Konzerte genannter Vereine stehen auf schöner künstlerischer Höhe und erfreuen sich — ein Zeichen geistigen und politischen Wiederfindens — lebhaftesten Besuches aus den breitesten Schichten der Bevölkerung. Von namhaften Solisten dieser Konzerte seien Else Schröder-Suhrmann, Sophie Wolff, Carl Holtschneider und Fritz Windgassen genannt. Ebenso gab Carl Holtschneider noch ein warmherzig aufgenommenes Konzert mit dem Madrigalchor des Westfälischen Musikseminars.

AUS PRAG

Von Edwin Janetschek

Die unübersehbare, fast unerträgliche Menge tonkünstlerischer Geschehnisse in Konzertsaal und Theater unserer Stadt wird erst aus einem Sammelberichte über einen größeren Saisonabschnitt so recht klar. Wobei in dieser die Zeit von Anfang November 1922 bis Ende Juni 1923 behandelnden tonkünstlerischen Übersicht nur die guten und wertvollen Kunstereignisse berücksichtigt sind. Bei der Überfülle des Berichtsmateriales war die Form einer lediglich aufzählenden Übersicht, die nur ganz besonderer und hervorragender Begebenheiten mit ein paar Randbemerkungsworten gedenkt, die einzig mögliche Art, dem Leserkreise, der Zeitschrift und sich selbst gerecht zu werden.

Deutsche und internationale Veranstaltungen. Sinfoniekonzerte: Die Wiener Philharmoniker (je zwei Konzerte unter Richard Strauß und Felix Weingartner als Dirigenten); vier philharmonische Konzerte im Deutschen Theater, das ereignisreichste darunter jenes mit der achten Sinfonie Mahlers im Programme; ein Orchesterabend des neugegründeten Orchesters der Prager deutschen Madrigal- und Quartett-Vereinigung. — Kammermusik: Im deutschen Kammermusikverein: Das Leipziger Gewandhaus-Quartett, die Bläservereinigung der Wiener Staatsoper, das Frankfurter Amar-Hindemith-Quartett (mit einem in Prag erstmals gehörten Streichquartette und dem Liederzyklus „Die junge Magd" von Hindemith), das Berliner Havemann-Quartett (auch im tschechischen Kammermusikverein als Vermittler neuer Kammermusikwerke von Hába und Křenek) und das göttliche Busch-Quartett. Weiters zwei Abende des Wiener Rosé-Quartettes, ein mustergültiges kammermusikalisches Jugendkonzert des musikpädagogischen Verbandes, je ein Quartettabend des Münchner Streichquartettes, des Berliner Waghalter-Quartettes und des neuen Wiener Mairecker-Buxbaum-Quartettes, ein Kammerkonzert des neu ins Leben getretenen Kammerorchesters deutscher Musikakademiker, ein Konzert auf zwei Klavieren von Georg Szell und dem englischen Musikprofessor Tovey, ein Sonatenabend schwedischer Tonkünstler (Gösta Björk und Eris Törn) und ein Sonatenabend des Wiener Meistercellisten Buxbaum. — Chorkonzerte: Die erfolgreiche Erstaufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele" von Hans Pfitzner durch den Deutschen Singverein, ein Bach-Kantatenkonzert derselben Gesangvereinigung, ein mehr Vielseitigkeit als Stil verratendes Chorkonzert des Deutschen Männergesangvereines mit größeren Chorwerken Händels, Debussys und Brahms', gleichzeitig als Debut für den neuen, jungen und talentierten Chormeister Travniček dienend, je ein Bach- und Brahms-Abend des Deutschen evang. Gesangvereines, ein Brahms-Abend, eine Christvesper und eine der Mozartschen Tonkunst gewidmete „geistliche Abendmusik" der Prager deutschen Madrigalvereinigung, eine Heinrich-Schütz-Feier des evang. Gesangvereines und eine Aufführung der Haydnschen „Schöpfung" (die zweite) durch denselben Vokalkörper, ein Chorkonzert des Smichower deutschen Männergesangvereines und des Damenchores des deutschen Lehrerinnenseminars mit stilvollen Chören von Cornelius, Liszt und Brahms, ein dem Andenken des deutschböhmischen Komponisten und langjährigen Chormeisters des Deutschen Sängerbundes in Böhmen Adalbert Schaffer gewidmeter Liederabend des Holleschowitzer Sängerbundes, ein Chorkonzert des Sängervereines „Tauwitz" als Debutabend seines neuen Dirigenten Erich Wachtel, ein Chorkonzert des als Volksliedpionier mustergültig wirkenden Deutschen Volksgesangvereines, ein gemeinsamer Chorabend dieser Sängervereinigung mit der Prager deutschen Universitätssängerschaft, ferner eine vorzügliche Aufführung des C-Moll-Requiems von Cherubini durch die Deutsche Akademie der Tonkunst und schließlich ein prächtiger Madrigalabend der „English Singers". — Gesellschaftskonzerte und besondere Konzertveranstaltungen: Hierher gehört vor allem der erste Konzertabend des neugegründeten Deutschen literarisch-künstlerischen Vereines mit einigen erst- und uraufgeführten modernen Werken deutschböhmischer Neutöner (Finke, Willner, Ullmann und Zemlinsky), dann die sechsmal nacheinander erfolgte Aufführung eines mittelalterlichen Mysterienspieles „Der Totentanz" von dem Berliner Haaß-Berkow mit einer mustergültig zusammengestellten und stilsicheren Begleitmusik des Prager deutschen Tondichters Dr. Theodor Veidl, einige ausgezeichnete öffentliche Musikabende der Deutschen Akademie der Tonkunst, darunter am bemerkenswertesten jene der Meisterklasse für Violine (Prof. Marteau) und für Klavier (Prof. Ansorge), ein lehrreiches historisches Konzert an derselben Stätte und eine buntscheckige Büfettmatinee zu wohltätigem Zwecke mit dem Wiener Tenor Aagard Oestvig und der Berliner Mezzosopranistin Vera Schwarz als Attraktionen.

Solistenkonzerte. Einheimische Sänger und Sängerinnen: Der Bassist Sterneck, die Sopranistin Fr. Jicha-Goetzl und der Baßbaritonist Dr. Ehm, letzterer mit drei Liederabenden. Ausländische: Kammersängerin Fr. Foerstel (Wien) als Gast des sechsten philharmonischen Konzertes im Theater, die Dresdener Kammersängerin Tervani (mehr Stimmvirtuosin als im Liede die Seele offenbarende Gesangskünstlerin), der ausgezeichnete irisch-amerikanische Tenor Cormack, der geistreiche Berliner Heldentenor Prof. Clewing mit einem ungemein lehrreichen Volksliederabend, die Grazer Sopranistin Bunzel-Westen, der russische Bassist Baklanoff, Maria Mansfeld (Wien), die Ungarin Käthe Körber und der Lautenist Kothe mit seiner talentierten Schülerin Frl. Engelhardt. — Pianisten und Organisten: Vera Schapira und eine neue Pianistin

Gerta Korff als Amazonen ihres Instrumentes, Zdenka Tircha̋rich als technisch und geistig hochstehende Künstlerin, Frederic Lamond als noch immer tonangebender, elementar und suggestiv wirkender nachschaffender Pianist, Ansorge mit einem genußreichen Beethoven-Abend, der heimische Klavierprofessor Franz Langer und schließlich Prof. Wolfsohn (Wien) mit einem eigenen Klavierabend und als Gast im Deutschen Kammermusikvereine, um eine neue Komposition des Pragers Rudolf Procházka („Episoden" für Klavier, Tenor und eine Spezialgeige) aus der Taufe zu heben. Unter den konzertierenden Orgelmeistern alle turmhoch überragend der Straßburger Musikphilosoph und Bachforscher Schweitzer mit zwei als wahre Erlebnisse und Kunstoffenbarungen wirkenden Bach-Abenden und Prof. Wiedermann als Solist der regelmäßigen volkstümlichen Sonntagsmatineen der Prager Stadtgemeinde. — Geiger: Zwei Konzerte des in der Poesie des Spieles noch immer unübertroffenen polnischen Geigers Hubermann, vier Konzerte des tschechischen Geigerkönigs Kubelik, zwei Konzerte des ihm den Rang streitig machenden neuen tschechischen Wundergeigers Váša Přihoda, je ein Konzertabend der gegenwärtig besten tschechischen Geigerin Ervine Brokeš, Prof. Schwejdas von der Deutschen Musikakademie, Prof. Silhavys vom tschechischen Konservatorium und der kunstdurchglühten deutschböhmischen Geigerin Fräulein Christa Richter.

Tschechische Konzerte: Drei Neuigkeiten-(Verlags-)Konzerte der „Hudebni matice umělecké besedy" mit neuen Werken der tschechischen Meister Novák, Janáček, Křička, Foerster, Vomáčka, Vycpálek, Karel, Hába usw., ein Sinfoniekonzert holländischer Tonmeister von der tschechischen Philharmonie unter dem Haager Dirigenten Dr. van Anrooy, zwei Konzerte derselben Orchestervereinigung mit dem italienischen Meisterdirigenten Molinari, ebenfalls zwei Konzerte des gleichen Sinfonieorchesters mit dem Prager deutschen Opernchef Alexander Zemlinsky als Gastdirigenten, Chorkonzerte der Prager tschechischen Lehrer, der mährischen Lehrer, des größten tschechischen Gesangvereines „Hlahol", des Sängervereines „Typographia" und der neugegründeten Gesangvereinigung der Prager tschechischen Lehrerinnen.

Oper. Deutsche Opernbühne: Erstaufführungen: Rezniceks „Ritter Blaubart", drei Einakter von Paul Hindemith („Mörder, Hoffnung der Frauen", „Sankta Susanna" und das „Nuschi-Nusch"). Neuinszenierungen bzw. Neueinstudierungen: Wagners „Rheingold", „Walküre" und „Holländer", Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad", Lortzings „Wildschütz", Marschners „Hans Heiling" und Massenets „Manon". Zahllose Gastspiele, und zwar Star-Gastspiele, Aushilfs-, Engagements- und Valuta-Gastspiele aller Fächer gaben dem Opernspielplane das Gepräge. Zu einem festgefügten und stilistisch zusammengespielten Ensemble haben wir es leider noch immer nicht gebracht. Trotzdem bleiben die künstlerischen Leistungen unserer mit den größten Schwierigkeiten kämpfenden deutschen Oper im höchsten Maße anerkennenswert und repräsentieren in imponierender Weise ein großes Stück deutscher Tonkunst in Prag. — Tschechisches Nationaltheater: Uraufführungen: Vitězslav Nováks Märchenoper „Die Laterne". Erstaufführungen: Janáčeks „Katja Kaban", Ostrčils „Legende von Erin", Richard Strauß' „Salome". An Neueinstudierungen und Neuinszenierungen: Verdis „Othello" (mit Tino Pattiera und Baklanoff als erlesenen Gästen) und Smetanas „Verkaufte Braut" und „Der Kuß", die beiden letztgenannten Opern wohl schon als Vorbereitung für das im nächsten Jahre zu begehende 100jährige Geburtsjubiläum des größten tschechischen Tondichters Friedrich Smetana.

AUS ELBERFELD-BARMEN

Von H. Oehlerking

Außer der Matthäuspassion erfuhr Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" durch die Konzertgesellschaft unter ihrem neuen Dirigenten H. von Schmeidel eine treffliche Aufführung. Der Oratorienchor (Dirigent H. Inderan) hatte Händels Judas Makkabäus und M. Bruchs Odysseus fleißig einstudiert. Groß und abwechslungsreich war die Zahl der dargebotenen Orchesterwerke: Mozarts Konzert für Violine (von J. Peischer [Köln] meisterhaft gespielt) und Orchester, Beethovens Violinkonzert (durch Konzertmeister H. Bornemann stilvoll vorgetragen).

Einen Wagner-Abend mit Vorspielen zu Opern von R. und S. Wagner veranstaltete der Sohn des Altmeisters, ohne durch seine Dirigierkunst sonderlich zu erwärmen. Tiefe Eindrücke hinterließ unser gut geschultes städtisches Orchester mit Mahlers 6. Sinfonie, Brahms' 2. Sinfonie, F. Schrekers Vorspiel zu einem Drama und Regers romantischer Suite op. 125. H. von Schmeidel unternahm in dankenswerter Weise, uns mit weniger bekannten, recht interessanten Werken aus Mozarts Kindheit und Jugendzeit bekannt zu machen: Sinfonie Es-Dur für Streichquintett, ein musikalischer Spaß (Verulkung schlechter Komponisten und Musiker), Konzert für Fagott und Orchester, Serenata notturna D-Dur für 2 kleine Orchester, Serenade D-Dur Nr. 5, Klavierkonzert C-Moll (feinfühlig von F. Zweig gespielt); die Motette Exsultate jubilate für Sopran (durch Cläre Conta wundervoll gesungen) und Orchester. Anläßlich der Gründung einer Reger-Gesellschaft durch H. von Schmeidel kamen Regers hübsche Sonate für Klarinette und Klavier, die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche wirksam zu Gehör. Größere und kleinere Werke für Flöte (Solist H. Hesse) und Klavier bzw. Orgel (Solist H. Oehlerking) von Bach, Händel, Gluck, Mozart und Friedrich dem Großen kamen auf den sich eines regen Zuspruches erfreuenden Musikabenden des von H. Oehlerking gegründeten und geleiteten Bach-Vereins, der u. a. auch S. Bachs Kantate „Herr, wie du willst, so schick's mit mir" einstudiert hatte, stilvoll zur Darstellung. Schönen Erfolg hatten die Sängerinnen Jella von Schmeidel, Frau Stock und Frau Wetzel und Schönberg-Korten, Maria Philippi. Das Chorlied eines Bach, Cornelius, Mozart (heitere Kanons), Brahms (Rinaldo), W. Berger (Meine Göttin), H. Wolf, Haydn, Kaun, H. Gál (maurisches Liebeslied) fanden liebevolle Pflege durch den Schmeidelschen Kammerchor, Lehrergesangverein, Colombey, Laetitia und den Bach-Verein, Bachs (Präludien und Fugen) und Regers Orgelwerke (Phantasie über „Wachet auf" u. dgl.) durch H. Boell (Solingen) und den unterzeichneten Berichterstatter.

Die Konzertgesellschaft stand auch diesen Winter seit dem Abgange ihres früheren Leiters, Prof. Stronck, unter Gastdirigenten. Eine Reihe von Chor- und Orchesterwerken wurden uns durch Erich Kleiber und Otto Klemperer vorgeführt: Mahlers 3. Sinfonie, Mendelssohns A-Dur-Sinfonie, Beethovens Pastorale, Schumanns Rheinische, Bruckners Neunte, Dvořáks drei slawischen Tänze, die fehl am Orte waren; Wanderers Sturmlied für Chor und Orchester von R. Strauß; eine neue C-Dur-Messe von O. Klemperer, die sich im Gloria, Credo und anderen Stellen als zu weltlich, opernhaft erwies, dagegen im Agnus Dei edle Klangfülle offenbart und sich in der Bearbeitung als technisches Meisterwerk gab.

Der Bach-Verein brachte Bachs Johannispassion anerkennenswert heraus.

Das Schoenmaker-Quartett widmete sich in erfolgreichster Weise der Pflege der Kammermusik und gab in fünf Abenden einen interessanten Überblick

über die Entwickelung dieser Kunstgattung durch Vorführung von charakteristischen Werken unserer älteren und neueren Meister: Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Reger, Schönberg.

Außer Werken von Brahms (Sonate C-Dur op. 1, Quintett F-Moll op. 34, Streichsextett G-Dur) kamen auf den H. Siewertschen Musikabenden süddeutsche Meister zu Gehör: J. Haas (Sonate F-Dur für Waldhorn und Klavier), A. Reuß (Lieder, ein an Brahms gemahnendes F-Dur-Trio), H. K. Schmid (Blasquintett B-Dur, etwas einförmig und klanglich dünn), Pfitzner (F-Dur-Trio op. 8, Sonate E-Moll für Violine und Klavier).

Nur gering war die Zahl der Künstlerkonzerte. Hervorzuheben ist ein Klavierabend von Frieda Kwast-Hodapp mit Beethovens Cis-Moll-Sonate, Schumanns Kreisleriana, Sachen von Chopin, Liszt, Busoni; ein Cellokonzert des aufstrebenden Kölner E. Feuermann (Sonate A-Dur von Beethoven, F-Dur von Brahms, Suite D-Dur von Bach); auf einem Liederabend sang Else Schürhoff in geschmackvoller Weise Lieder von Pfitzner (Eichendorff-Lieder, die wegen ihres volkstümtümlichen Einschlages sehr gefielen).

Treffliche Chormusik hörten wir unter H. Rüdels Leitung vom Berliner Domchor: erlesene Sachen deutscher und italienischer Meister (Praetorius, Reinhardt, A. Becker, Palestrina, Lotti, Durante).

Musterhafte Darbietungen auf der Orgel fanden statt durch Walter Fischer (Berlin) (Bachs Tokkata F-Dur, Händels 1. Satz aus dem D-Moll-Orgelkonzert, Liszts Präludium und Fuge über BACH) und Gottfried Deetjen (Barmen) (Bachs Passacaglia).

AUS PORTO ALLEGRE

Von Prof. Arno Philipp

Wenn in Deutschland die Musiksaison ihrem Hochstande zuschreitet, gehen unsere Musikinstitute in die Sommerferien, die von Dezember bis Anfang März währen. Das Konservatorium und das Pianoinstitut von João Schwarz Filho haben ihre Lehrjahre mit glänzenden Konzerten abgeschlossen, welche von der Leistungsfähigkeit beider beredtes Zeugnis ablegten. Beim Wettbewerb um die goldenen Medaillen für Piano und Violine im Schlußkursus des Konservatoriums wurden prämiiert: im Pianospiel das eminent begabte Frl. Antonieta Tavares Monteiro, die vielleicht noch einmal von sich reden machen wird; im Violinspiel die jugendliche Deutschbrasilianerin Frl. Dora Aßmus, ein zu schönen Hoffnungen berechtigendes Talent, das seine volle Ausbildung noch in Deutschland erhalten soll.

Der Sinn für gediegene Musik ist in ganz Brasilien, wie nicht zuletzt hier in unseren Südstaaten, in erfreulichem Wachsen begriffen. Schon gibt es junge Konservatoriums-Gründungen auch in Binnenstädten, wenn sie sich, wie ja auch das in Porto Allegre, natürlich mit den nach außen und innen viel großzügiger gestalteten Musikhochschulen europäischer Kulturzentren noch lange nicht messen können, die aber doch Kerne bilden, um die sich ernsthaftes Musikstreben mit Erfolg gruppieren kann. Auch unser „Centro de Cultura Artistica" hat bereits mehrere Musikschulen in Orten des Innern gegründet, so in unserm Nachbarstädtchen São Leopoldo. Leiterin des dortigen Instituts ist eine in Deutschland ausgebildete tüchtige junge Pianistin, Frl. Schlatter, Tochter eines hiesigen angesehenen Kunstgewerblers.

Der verdiente Direktor unseres Konservatoriums, Meister Guilhermo Halfeld-Fontainha, hat sich dieser Tage auf eine Studienreise begeben, die ihn nach vorübergehendem Aufenthalte in Paris zu längerem Verweilen nach Deutschland, seiner künstlerischen Heimat, führen wird.

Vor kurzem ist in der Landeshauptstadt Rio de Janeiro, eine Gesellschaft gegründet worden, die an dieser Stelle erwähnt zu werden verdient, weil der weitgefaßte Rahmen ihres Programms auch die Kunst Polyhymnias mit umspannt. „Sociedade de Amigos da Cultura Germanica" („Gesellschaft von Freunden der deutschen Kultur") ist der Name; Hauptgründer ist der Deutschbrasilianer Prof. Dr. Everard Backheuser, Lehrer am Polytechnikum. Der Gedanke, ein Zentrum zu errichten, in dem sich deutschfreundliche Kulturbestrebungen zusammenfinden und von dem aus sie nach außen wirken könnten, hat unter den gebildetsten Kreisen der Bundeshauptstadt lebhaften Anklang gefunden, so daß der Verein bereits an die Errichtung von Zweiggesellschaften in einzelnen Bundesstaaten herangetreten ist. Männer von hervorragendem Ruf haben sich der Gesellschaft sofort angeschlossen, wie Dr. Carlos de Laët, Schriftsteller, Präsident der Brasilianischen Akademie; Dr. Dunshee de Abramhes, Verfasser des Buches „Die brasilianische Täuschung", worin den Brasilianern vorgehalten wird, welch großen Fehler sie während des Krieges mit ihrem Anschluß an die Entente begangen haben; Dr. Assis Chateaubriand, der Anreger einer ertragreichen Geldspende aus ganz Brasilien für die deutsche Wissenschaft, und viele andere Brasilianer von Rang und Namen. Zweck des Vereins ist die Förderung alles dessen, was eine Annäherung zwischen Brasilien und Deutschland sowie den andern deutschsprachigen Ländern auf den Gebieten der Künste und Wissenschaften wie der Gewerbe herbeizuführen geeignet ist. Es sollen deutsche Gelehrte und Künstler, vorübergehend oder dauernd, ins Land gezogen werden, deutsche wissenschaftliche Forschungen, die der Allgemeinheit dienen, sollen Unterstützung erfahren, deutsch-portugiesische Sprachkurse errichtet, deutsche wissenschaftliche und schöngeistige Werke ins Portugiesische übersetzt werden, und umgekehrt, die Errichtung einer Bibliothek ist vorgesehen usw. Selbstverständlich kann ein so umfangreicher Wirkungsplan nur nach und nach in die Tat umgesetzt werden, denn dabei sind unzählige Widerstände zu überwinden. Die Namen der Hauptpersonen bei der Gründung bürgen jedoch dafür, daß das Werk Bestand haben wird, und so dürfen wir hoffen, daß es sich mit der Zeit zu einem deutsch-brasilianischen Kulturmittelpunkte in unserm Lande auswachsen wird, von dem wertvolle Förderung und Aufklärung für deutsche Geistesarbeit ausgeht. Möge dabei auch die edelste und geistigste aller Künste, unsere Musik, gebührende Beachtung finden! Jedenfalls ist es in unserer für Deutschland so trostlos aussehenden Gegenwart ermutigend, daß sich aus den besten und angesehensten Bildungsschichten Brasiliens heraus ein Verein bilden konnte, der an seinem Teil dem deutschen Wesen und Wert in der Welt wieder zu seinem Rechte verhelfen will.

LONDONER SPAZIERGÄNGE

Eugene Goossens und seine Sinfonietta — Moritz Rosenthal — Nikisch als Recitalist — Die Paganini-Schwestern — Figaros Hochzeit — Die verkrachte Carl Rosa-Opern-Companie

Von S. K. Kordy

Im allgemeinen wird heute saure Musik komponiert. Was wir unter dem Sammelnamen „Moderne Musik" zu hören bekommen, ist leider nur zu neu, allein ihr spezifischer Gehalt ist essigsauer und möglichst unangenehm. Es ist unbestreitbar ein unheimliches Gefühl, das sich einem bemächtigt, wenn man über angeblich neue Musik schreiben soll. Das ist das unbehagliche Gefühl des Kritikers. Wie muß es sich da erst mit dem Gefühl der tondichtenden Person verhalten! Diese Leute scheinen absichtlich morastige Musik zu schreiben. Daher kann es nicht wundernehmen, wenn all

diese falsch gediehene Musik ihren Weg in die Rumpelkammer findet anstatt sich neue Anhänger zu erwerben.

Wie wohltuend wirkt es endlich da, wenn man wieder und nach langem Warten einem Tondichter begegnet, der zu uns in wirklich natürlicher Weise spricht, der, was er denkt, auch tatsächlich auszudrücken vermag. Eugene Goossens, ein verhältnismäßig noch ganz junger Mann, hat das Zeug in sich, geistvolle Musik zu schreiben. Wir können auch ihn nicht freisprechen, wenn er jeweilig mit Kakophonien liebäugelt. Doch geschieht das selten und mit derart taktvoller Grazie, daß man lächelt anstatt sich zu ärgern. Sein neuestes Opus: Eine Sinfonietta, deren Erstaufführung er mit dem London Symphony Orchestra übernahm, zeigte ihn auf hoher Stufe technischer Vollendung. Sein Dirigieren ist außerordentlich gediegen und sein Komponieren zeigte hocherfreuliche Fortschritte im Vergleiche zu früheren Werken. Der erste Satz (As-Dur Alla brêve) ist reich an thematischer Fülle, an interessanten und wirklich neuen Ideen, in einer Weise verarbeitet, die einem bedauern läßt, daß hier nicht die ältere Schwesterform — die Sinfonie — gewählt wurde. Die reichen und hellglitzernden Themen halten den Hörer in steter Aufmerksamkeit. Der zweite Satz, „Romanza" überschrieben, leitet mit schlichter, doch imponierender Kraft ein, wobei man auch hier die Kürze und Knappheit des Satzes bedauert. Den Schluß macht ein Allegromotto, ein mit gewaltiger Treffsicherheit konzipierter Satz, der mit ebenso großem Raffinement gearbeitet, das Werk in effektivster Weise abschließt. Wer, wie Goossens, Pinsel und Palette als Orchestermaler derart erfolgreich verwerten kann, wird stets auf Erfolg rechnen können, zumal das Werk derart ansprechend wie die Sinfonietta ist. Sei neuestes Werk wurde denn auch von dem vollen Saale mit Begeisterung aufgenommen, und Goossens hatte Gelegenheit, sich in doppelter Eigenschaft zu verbeugen: als Komponist und erstklassiger Dirigent.

In demselben Konzert spielte Moritz Rosenthal unter Goossens' Leitung Liszts Es-Dur-Konzert. Es war eine Leistung, über die man bloß in Superlativen berichten kann. Rosenthal ist nach meinem Dafürhalten heute der größte unter den großen Klavierlöwen. Geistige Arbeit, Technik und das Auserlesenste in Phrasierungskunst gehen hier wunderbar Hand in Hand.

Der junge Nikisch — nach Rosenthal — wirkt etwas ernüchternd, zumal er auch mit der Zusammenstellung seines Programms schlecht beraten war. Die Sonate op. 11 von Schumann als Anfangsnummer war falsch gewählt. Sie hätte in die Mitte kommen sollen. Sodann folgten Prélude in G-Moll und Humoreske in E-Moll von Rachmaninoff. Zwei herzlich unbedeutende, von Langeweile triefende Stücke, denen die Sonate Nr. 7 von Scriábin folgte. Der größte Mißbrauch, diese ungesunde klavierfolternde Musik in das edle Gewand der Sonatenform zu kleiden. Dissonanzen und gepeinigte Harmonien jagen einander, als ob das Stück von einem Tonhetzer und nicht etwa von einem Tonsetzer geschrieben wäre. Solche Musik müßte man als musikalisches Rattengift reichen! Warum, möchte ich fragen, soll ein junger aufstrebender Künstler wie Nikisch nicht neue interessante Klaviermusik spielen? Den Schluß des Rezitals machte Liszts Sonate in H-Moll (in einem Satz). Hier hatte der junge Rezitalist Gelegenheit, sein bedeutendes Können wirklich glänzen zu lassen. Für einen nächsten Besuch möchte ich ein Programm mit guter neuer Klaviermusik vorschlagen.

Ein erstes Auftreten in einem Londoner Konzertsaal hat immer etwas Gewagtes. Und wenn man dazu noch einen weltberühmten Namen führt, dann ist das Auftreten um so gewagter. Die Schwestern Andreina (Violine) und Giuseppina Paganini, beide reizend und noch bedenklich jung, erschienen in der Wigmore Hall, nachdem dem Publikum Wochen vorher durch die allermodernste Reklame versichert worden war, daß beide aus der unmittelbaren Familie des großen Niccolo Paganini abstammen. Mit derart gereiztem Appetit versammelte sich der dichtbesetzte Saal. Die Geigensonate in D-Moll von Brahms machte den Anfang. Brahms also in italienischer Behandlung! Natürlich hat die immer zur unrechten Zeit kommende Nervosität hier manches geraubt, was bei näherer Bekanntschaft herausgebracht worden wäre. An ermunterndem Applaus hat es natürlich nicht gefehlt. Am besten gelang das Paganinikonzert in D-Dur, dessen Klavierbegleitung und Kadenz Maëstro Polo geliefert hat. Die Pianistin glänzte, „soweit die vorhandenen Kräfte reichten", mit Liszts Nocturne des songes d'amour und Polonäse in E-Dur. Mit reiferem Alter und reicherer Erfahrung dürften die Paganinis wieder willkommen sein.

The British National Opera Company hat ihre Saison in Covent Garden inauguriert. Ich ging aus Neugierde zur „Hochzeit des Figaro", um nach sehr langem Intervall wieder einmal Mozart zu hören — den englischen Mozart! Und ich war überrascht, mit welcher Feinfühligkeit, welch künstlerischer Noblesse die Oper herausgebracht wurde. Man näherte sich dem eigentlichen Mozart — soviel, als nur irgend möglich. Am allernächsten stand der Cherubin von Miß Maggie Teyte. Es war alles so einfach und ungekünstelt, alles mit Stimme und Spiel con grazia herausgearbeitet. Ihr zunächst kam der Bartolo, dessen wohl kleine, jedoch wichtige Rolle Robert Radford prächtig sang und spielte. Der Susanna von Miß Lillian Stanford fehlt es dermalen noch an der nötigen Mozartroutine, ohne welche diese Hauptrolle kaum gedacht werden kann. Sie gab ihr Bestes insbesondere im Spiel; gesanglich wird sie sich in Mozarts Feinheiten mehr einzuleben haben. Der Figaro tänzelte dermalen noch viel zu viel. Der Nachdruck sollte mehr auf die Musik gelegt werden. Bei Mozart gibt es immer wieder etwas zu lernen, man kann ihn nie auslernen! Mr. Hamilton Harty gab sich alle erdenkliche Mühe, fein und diskret zu dirigieren, wofür ihm die volle Anerkennung des vollen Hauses gebührt.

Es ist ein sehr trauriges Zeichen der Zeit, wenn eine Operngesellschaft zugrunde geht, die volle fünfzig Jahre bestanden hat. Die Carl-Rosa-Operncompanie war wohl als reisende Oper von Carl Rosa gegründet. Nach verläßlichen Berichten schlug er seinerzeit großen Nutzen aus dieser heraus, bezahlte gute Gagen, und sein Bankkonto wuchs von Jahr zu Jahr. Madame Carl Rosa, noch heute Direktorin der Gesellschaft, wandte all ihre reife Erfahrung an das Unternehmen, allein auch ihre Mithilfe konnte keinen materiellen Gewinn mehr erzielen. Am meisten verliert bei diesem Auflösungsprozeß A. Van Noorden (etwas über zwanzigtausend Pfund Sterling), ein Holländer, der mehr guten Willen als Verständnis zeigte. Es waren jahraus jahrein vier Kompanien auf der Reise. Van Noordens Parole lautete: Ersparung auf allen Gebieten. Man hat auch erspart und ist endlich zugrunde gegangen. Das Unverständnis des technischen Leiters ruinierte auch das Repertoire. Immer wieder die alten typischen zwölf Opern, die das Publikum endlich satt bekam. Kann man sich somit wundern, daß dieser reisende Opernkörper mit einem Male zusammensank!

Allerdings hofft die Companie, daß sich ein Kunstmäzen in der Form eines „Käufers" finden werde. Ich gestatte mir meine leisen Zweifel zu äußern. Ein wirklicher Geldmann kann heute etwas weit Lukrativeres für die Verzinsung seines Kapitals finden. Und etwa auf Opernphilanthropen warten? Gibt es denn solche noch wirklich heutzutage? Ich glaube kaum! — Reisende Operngesellschaften sind noch immer gefährlich!

Neuerscheinungen

Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken, zusammengestellt von Prof. Dr. Wilh. Altmann. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Gr. 8°. 170 S. Carl Merseburger, Leipzig.

Boltshauser, Hans: Geschichte der Geigenbaukunst in der Schweiz. Gr. 8°. 84 S. Ebenda.

Bartók, Béla: Volksmusik der Rumänen von Maramures. Sammelbuch für vergleich. Musikwissenschaften. Gr. 8°. 226 S. Drei-Masken-Verlag, München.

Mozart-Jahrbuch, herausgegeben von Hermann Abert. Erster Jahrgang. Gr. 8°. 188 S. Ebenda.

Adler, Guido: Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien. Gr. 8°. 382 S. Ebenda.

Bach-Jahrbuch 1922. 19. Jahrgang. Im Auftrage der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 8°, 88 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1923.

Weingartner, Felix: Lebenserinnerungen. Gr. 8°. 466 S. Wiener Literarische Anstalt, Wien-Leipzig.

Besprechungen

Paul Moos, Die Philosophie der Musik. Zweite ergänzte Auflage. Stuttgart u. Berlin, Deutsche Verlagsanstalt. 666 Seiten Großoktav.

Man muß dem unermüdlichen Darsteller und Vorkämpfer der deutschen Ästhetik idealistischer Richtung Dank wissen, daß er den umfangreichen Stoff dieses Sondergebietes in einen immerhin noch eben handlichen Band zusammenfaßte. Moos ist eine Persönlichkeit von so bestimmter Haltung, daß es ihm selbst gegenüber kaum Sinn hätte, zu fragen, warum er dies und jenes so und nicht anders macht; für seine Leser aber ist es von Belang, auch sonstige Möglichkeiten der Behandlung dieses Stoffes in Erwägung zu ziehen. Ein anderer deutscher Philosoph, Paul Deussen, hat es für richtig gehalten, der mehrbändigen Geschichte seines Faches noch eine „Anthologie" mit längeren wörtlichen Proben nachzusenden. Er ahnte wohl, daß jede referierende „Wiedergabe" doch dem geistigen Tatbestand vieles schuldig bleiben muß. Eine Stichprobe aus Moos: In den „Diktaten aus Vorlesungen über Ästhetik gibt Hermann Lotze auf noch nicht zehn Seiten eine überaus kluge, hübsche und sinnige Skizze dessen, was zwischen dem bloßen Genuß und der fachlichen Theorie der Komposition stehend, als Feld der Musikästhetik abgegrenzt werden kann. Als vollständiger Laie irrt er sich natürlich im Technischen und läßt sich augenscheinlich durch die undeutliche Vorstellung einer über Grundton und Terz ansteigenden, auf der Quinte des Grundakkords gipfelnden Melodie, die durch die Terz wieder auf den Grundton zurückgeht, zum Ausdruck „Symmetrie" (statt Analogie) der beiden Halbperioden verleiten. Bei Moos bleibt von diesem ganzen Kapitel des Büchleins, obwohl es doch zu einer Grundfrage der Musikphilosophie Stellung nimmt, nichts übrig, als dieser technische Irrtum nebst einem zweiten ähnlichen, ohne die angegebene naheliegende Erklärung zu suchen. Mit dem „Wiedergeben" fremder Ansichten bleibt es eben allzu leicht ebenso wie mit dem von entliehenen Büchern und Musikalien; „man", das heißt die meisten, gibt sie eben nicht wieder. Auch von Lotzes Streitschrift gegen Hanslicks Buch „Vom musikalisch Schönen", das mit seinem Für und Wider eigentlich den Mittelpunkt des Moosschen Werkes bildet, ist nicht die Rede; sie hätte den Irrtum Lotzes von der Unbestimmbarkeit irgendeines durch Musik auszudrückenden Gefühls doch näher erklärt. In diesem Zusammenhang fällt ein Zweites auf. Moos frägt kaum jemals: mit welchem Grad von Fachkenntnis der betreffende deutsche Professor der Philosophie an seine musikalischen Untersuchungen herangetreten ist. In Wahrheit doch sicher oft nicht viel anders als der Fürst, der auf der Elektrizitätsausstellung vor einer Maschine äußert, es sei erstaunlich, den Draht so fein zu durchbohren, daß der elektrische Strom durch ihn ab- und zufließen kann. Wenn einer das schöne Wetter angenehm findet, gehört das wirklich in die wissenschaftliche Meteorologie? Und lohnt es sich, über kluge oder minder kluge weltenkunstferne Laienäußerungen von klassischen Philologen oder Metaphysikern Buch zu führen? Das hängt freilich mit dem betont metaphysisch-idealistischen Standpunkt von Moos zusammen, der ihm zum Beispiel bei aller vornehm bezeugten Hochachtung vor Ernst Meumann (dem einstigen Leipziger Psychologen) doch dessen verstandesmäßig auf ästhetischem Gebiet unübertroffen scharfe Gedankenwelt als seiner eigenen Richtung ungemäß und uneinladend erscheinen läßt. Mit diesem Mangel an Schärfe hängt die zuweilen viel zu weite Abgrenzung des Stoffes zusammen; besonders die Kapitel Wagner und Nietzsche gleichen eher einem Tagebuch mit Lesefrüchten aus gleichviel welchen Gebieten. Wie Moos die idealistische Geistesrichtung selbst äußerlich über die Darstellungsform stellt, beweist unter anderem, daß er Eduard v. Hartmanns musikphilosophische Auseinandersetzungen vom Jahre 1887, gleichsam als großen Zielpunkt der bisherigen deutschen Geistesarbeit, an den Schluß seines doch bis zur unmittelbaren Gegenwart führenden Buches setzt. Zwischen dem obenerwähnten Anthologieverfahren und einem in systematischer Gliederung knapp das Belangvolle erwähnenden, das sonst bei solchen Themen angestrebt wird, hat Moos den mit Seitenangabe referierenden, exzerpierenden Mittelweg mit kritischen Betrachtungen durchsetzt, eingeschlagen, die, zum Teil als das Wertvollste an seinem Buche, gründlich und scharfsinnig auf die Meinungen der gleichsam zum bekämpften Gegner gewordenen Klienten eingehen. Am stärksten ist seine Polemik gegen Hanslick, obgleich er auch hier durch literarisch-kritisches Aufdecken des Fehlens wirklicher Kenntnisse die Sache radikaler und leichter hätte vollbringen können. Es ließe sich noch unendlich vieles über, für und gegen die höchst belangvolle Arbeit sagen, die genau kennenzulernen diese flüchtigen Zeilen trotz aller im einzelnen abweichenden Kundgebungen nachdrücklichst anregen möchten. Wer sich mit „Philosophie der Musik" befaßt, wird ohnedem nicht drum herumkommen. Auch als Verlagsleistung ist das Buch in unserer Zeit höchst bemerkenswert.

Dr. Max Steinitzer

Franziska Martienssen. Das bewußte Singen. 164 S. Leipzig. Verlag C. F. Kahnt.

Wer würde zu behaupten wagen, daß Garcia, Stockhausen, Lilli Lehmann, Scheidemantel usw. keine großen Sänger, keine guten Gesanglehrer waren und sind? Besaßen sie alle nicht die Kunst des „bewußten Singens"? Sind die schriftlichen Niederlegungen ihrer eigenen Art des Singens, ihrer Art des Unterrichts falsch und wertlos und zur Erreichung der Kunst des

„bewußten Singens“ undienlich? Versuchen wir sine ira et studio Klarheit zu gewinnen. Eine unfehlbare und allein richtige Gesangsmethode kann es nicht geben. Die geringste Verschiedenheit in Form, Lage und sonstiger Beschaffenheit von Zwerchfell, Lunge, Brustkorb, Kehlkopf, Zäpfchen, Zunge, Gaumen, Hals-, Mund-, Nasen- und Kopfhohlräumen bedingt eine verschiedene Methode der Tonbildung. Ein jeder Sänger findet im Laufe der Praxis seine Methode des bewußten Singens, „seine“ Unterrichtsmethode, durch die er die besten Resultate erzielt. Jede schriftliche Aufzeichnung einer solchen Methode hat nur relativen Wert. Jede Methode bedarf notwendigerweise gewisser „Fiktionen“, weil die wichtigsten Gesangsorgane nur „gefühlsmäßig“ zu erreichen sind. Auch das Gefühl absoluter Lockerheit ist nur eine Fiktion, denn ohne Spannung ist kein Ton, keine Resonanz zu erzeugen. Auch nach dem Erscheinen des vorliegenden Buches wird es Knödeltenöre und andere unmögliche Sänger die Menge geben. Auf Seite 135 des Buches steht der schöne Imperativ: „Fühle, Künstler, grüble nicht!“ Die ältere Kehrseite dieses Imperativs aber heißt: „wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,“ das heißt: sicher werdet ihr, wenn ihr den bewußten göttlichen Funken nicht in euch habt, auch durch dieses Buch das bewußte Singen nicht erlernen.

Für diejenigen aber, die des göttlichen Funkens teilhaftig sind, ist das Buch der Frau Martienssen von unendlichem Wert. In knapper, leicht verständlicher und stilistisch gewählter Form faßt das Buch alles zusammen, was die Gesangsmethodik überhaupt bis heute an positiven Werten geschaffen hat. Von den alten Griechen bis auf unsere Zeit, von den Italienern, Franzosen, Engländern und Deutschen ist alles zusammengetragen, was zur Erzeugung des idealen Gesangstones, zur Erreichung des bewußten Singens notwendig ist. Mit einer liebenswürdigen Geste wird unnötiger physiologischer Ballast abgelehnt und nur dem Notwendigsten davon ein Platz zugestanden. Mit Recht wird auf die Erziehung zur „Klangvorstellung“ der Hauptwert gelegt. Mit Recht wird auf den bildenden Wert der italienischen Schule hingewiesen. Mit ausgezeichneter Klarheit wird die Behandlung und Verschmelzung der Register beleuchtet. Mit größter Vorsicht und unvergleichlicher Sorgfalt wird die methodische Entwickelung der Stimme nach der Registerlehre und nach der italienischen Schule dargelegt. Aber auch allgemeingültige Lapidarsätze sind eingeflochten, so z. B. der folgende Satz, der in großen Lettern über jedem Kunsterziehungsinstitut prangen müßte: „Zerstreute, gleichgültige, blutlose, schwächliche Halbnaturen sind selbst bei bestem Stimmaterial unmöglich für die höhere künstlerische Ausbildung.“ Das eine ist sicher: Sänger und Gesangschüler, die „das bewußte Singen“ der Frau Martienssen nicht zu ihrem ständigen Berater machen, versündigen sich an ihrer Kunst, an ihrer Stimme. Prof. Messchaert hat recht, wenn er kurz vor seinem Tode schrieb: „daß durch die Kenntnisnahme, Einprägung und Verbreitung solcher Grundlagen dem Gesangunterricht und dem Gesangstudium fortan eine höhere Stufe eingeräumt und eine tiefere Bedeutung beigemessen werden wird“. Jos. Achtélik

Werner Suhr. Der künstlerische Tanz („Die Musik“, 47./48. Band, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung [R. Linnemann], Leipzig).

Hier spricht ein Kunstschriftsteller über das Thema, das ja auch uns Musiker wesentlich angeht. In einer Reihe Kapitel von gepflegter Darstellung werden zuerst die wichtigsten Fragen über den modernen Kunsttanz erörtert: Verhältnis von Tanz und Musik, Wertung der verschiedenen Arten des Kunstzweiges, Gewandung, Raum und Podium usw. usw. Damit im Zusammenhang wird die Eigenart der namhaftesten Tanzsterne, deren viele im Bilde wiedergegeben sind, geschildert und bewertet. Suhr weiß, worauf es beim Kunsttanze — wie bei jeder anderen Kunst — ankommt: auf „ungehemmte Vitalität“ und Geistigkeit des Schaffens (S. 13 14). Deshalb stellt er auch mit Recht die unvergleichliche Wigman an die Spitze aller modernen Tänzerinnen. Über das Verhältnis des Tanzes zur Musik — der Verfasser scheint das Hochziel des Kunsttanzes in der Emanzipierung des Tanzes von der Tonkunst zu sehen -- wird man anderer Meinung sein dürfen, selbst auf die Gefahr des Vorwurfes hin, pro domo zu reden. Dr. M. U.

E. Refardt. Hans Huber, Beiträge zu einer Biographie. Leipzig-Zürich, Gebr. Hug & Co.

Ernst Isler. Hans Huber. 111. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, 1923. Zürich, Art. Institut Orell Füßli (Kommissionsverlag von Hug & Co., Leipzig-Zürich).

Diese beiden Schriften über den bedeutenden Schweizer Tonmeister ergänzen einander. Der erste, E. Refardt, gibt in der Hauptsache ein anziehendes Bild des Lebens und der Persönlichkeit und streift das Werk Hubers nur, soweit es die Lebensbeschreibung gerade noch verlangt. Die frische Art der Darstellung, die durch manche persönliche Erinnerung, sonstige kleine Geschichten und eine Reihe Bilder belebt wird und überdies auch zwei Aufsätze aus Hubers eigener Feder enthält, wird gewiß auch in Deutschland viele Freunde finden.

Ernst Isler, der bekanntlich auch als praktischer Musiker in Zürich wirkt, hat dagegen seine Aufgabe gerade in umgekehrter Richtung gesehen: Er macht vorwiegend das Werk Hubers zum Gegenstande seiner Betrachtungen, die bei aller warmen Parteinahme für das Schaffen des Künstlers doch auch seine schwachen Seiten nicht übersehen. Wir Deutschen, die wir es leider nur zu einem mehr oder weniger kleinen Teile in uns aufnehmen konnten — ist doch schon ein ganz erheblicher Teil des Gesamtwerkes nicht gedruckt, und der größte in Deutschland gewiß überhaupt noch nicht aufgeführt —, dürfen uns der Führung Islers ohne Bedenken anvertrauen. Das Bleibende von Hubers Schaffen erkennt er „in seinen hochbedeutsamen, in Form und Geist so reichen und unterschiedlichen Kammermusikkompositionen“. Das anregende Heft sei angelegentlich empfohlen. Dr. M. U.

Bachs Choralspiel, 22 Orgelchoräle Joh. Seb. Bachs aus Lüneburger bis Weimarer Zeit, herausgegeben von Hans Luedtke. Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jahrgang XXII, Heft 1.)

Diese Sammlung stellt eine Ergänzung in Notenbeispielen zu dem Aufsatz des Herausgebers über Seb. Bachs Choralvorspiele im Bach-Jahrbuch 1918 dar, und deshalb ist eine Würdigung dieser Veröffentlichung nicht möglich ohne Kenntnis der tiefgründigen, mit viel Fleiß und Wissen angefertigten Arbeit Luedtkes, die eigentlich jeder Besitzer einer großen Bachbiographie, insbesondere des „Schweitzer“, in seine Bücherei aufnehmen müßte. Die Arbeit, die übrigens den größten Teil des Bach-Jahrbuchs ausfüllt, ist im Gegensatz zu P. Isidor Mayrhofers Buch über Bachs Orgelwerke so wertvoll und erschöpfend, daß man den kuriosen Aufsatz von Reinhard Oppel über das Thema der Violinchaconne gern mit in Kauf nimmt. In dem Heft Notenbeispiele, von denen ja hier die Rede sein soll, zeigt der Verfasser, wie und aus welchen äußeren und inneren Gründen Bach die Formen des Choralvorspiels, deren sich Böhm und Buxtehude bedienten, sich zu eigen machte und welch erstaunliche Kunstwerke er in diese Formen goß. Eine besonders wertvolle Bereicherung erfährt das wichtige Kapitel „Wort und Ton bei Bach“. Der Wunsch Schweitzers, man möge

endlich Bachs Choralvorspiele mit hinzugefügtem Choraltext herausgeben, weil Bach nicht nur den Ausdruck, sondern auch seine Themen sich meist aus dem Choraltext hole, ist hier meines Wissens zum ersten Male erfüllt. Schade nur, daß die Sammlung, wohl wegen der Nöte der Zeit, nicht umfangreicher ist, sondern eben nur eine Ergänzung zu dem Aufsatz darstellt. Sie ist dem Besitzer der Gesamtausgabe ein Führer, sich die Bachschen Choralvorspiele nach den hier aufgestellten Gesichtspunkten selbst zu ordnen, und wird manchen veranlassen, sich in seine Ausgabe selbst die Choraltexte einzutragen, wie ich das schon vor zehn Jahren tat. Allerdings bin ich der Ansicht, daß man die Wichtigkeit des Zusammenhanges von Wort und Ton nicht überschätzen darf. Wenn er auch für den Spieler zum Finden des richtigen Ausdrucks wesentlich ist, so ist er doch keineswegs allein ausschlaggebend; denn es dürfte allgemein feststehen, daß Bach auch ganz Passables schrieb, wenn er sich an keinen Text anlehnte (z. B. die riesigen Orgelpräludien und -fugen, das Wohltemperierte Klavier). Sehr wünschenswert wäre eine vollständige Ausgabe der Choralpartita über „O Gott, du frommer Gott" mit Text und Erklärung der Themen, die, weil manualiter geschrieben, jedem Klavierspieler zugänglich ist und die außerdem mit großer Wirkung unverändert auf dem Klavier gespielt werden kann, weil sie ja auch mehr dem Cembalo als der Orgel gerecht wird. Hierdurch wäre jeder in der Lage, auch beim Anhören Bachscher Kantaten Zusammenhänge wahrzunehmen, die ihm sonst entgehen würden. Nicht unbedingt erforderlich erscheinen mir die für die moderne Orgel berechneten Registrierungsvorschläge des Herausgebers. Mit welchem Erfolge jemand Bach spielt, hängt nicht davon ab, daß er gewissenhafter Interpret der Ausgabe irgendeines anerkannten Bearbeiters Bachscher Orgelwerke ist, sondern daß er es innerlich so weit gebracht hat, daß er diese Werke versteht. Wenn dies nicht der Fall ist, dann helfen ihm auch all die technischen Hilfsmittel der modernen Orgel, von denen sich übrigens Bach nichts träumen ließ, nur wenig, denn die Seele läßt sich nicht durch Maschinen ersetzen. Andrerseits genügt die kleinste Dorforgel, um mit Bachschen Orgelchorälen die tiefste Wirkung hervorzubringen, wenn der Mann an der Orgel ein ganzer Kerl ist. Probatum.

Max Drischner

Emil Petschnig, Drei Balladen: Spuk in Ruhla, Der Garten von St. Marien, Der Narr des Grafen von Zimmern. Einzeln erschienen im Steingräber-Verlag.

In künstlerischer Ausstattung — die Scherenschnitte auf den Titelblättern sind von Hans Brasch — liegen 3 Balladen des bekannten Wiener Musikschriftstellers vor. Kann daraus auch noch kein zusammenfassendes Urteil über den Komponisten Petschnig gegeben werden, so ist doch mit Freuden daraus zu ersehen, daß der Autor ein ganz ursprüngliches Balladentalent besitzt, wie es uns schon lange nicht mehr begegnet ist. Ein ganz besonderes Merkmal des typischen Balladentons hat Petschnig, nämlich die Fähigkeit, auf breiter Basis zu entwickeln. Und das ist ihm nur möglich auf Grund ganz einfacher, entwicklungskräftiger Motive, mit denen sich dabei etwas Bestimmtes ausdrücken läßt. So ist in dieser Hinsicht z. B. „Spuk in Ruhla" ganz ausgezeichnet angelegt. Nirgends bricht es, immer ist der große durchgehende Fluß vorhanden, der das Ganze zusammenhält. Wenn wir trotzdem etwas zu bemängeln hätten, so ist es das, daß der Komponist seinen Werken nicht mit der nötigen kritischen Schärfe gegenübersteht. Stellen in der Klavierbegleitung, wie z. B. in „Der Garten von St. Marien" auf der zweiten Seite bei den Worten „Das war ein' junge Nonne" und ff. in ihrer allzu billigen Melodik dürften ihm doch nicht unterlaufen, da sie sehr leicht den Gesamteindruck beeinträchtigen und verflachen. Auch sonst wünschten wir manchen wichtigen Einzelheiten gewissenhaftere Beachtung geschenkt. Wenn sich z. B. bei den Worten „O Wanderqual" der Dominantvorhalt in die reine Dominante auflöst, so widerspricht die Musik direkt dem in den Worten liegenden Affekt. Doch das sind Dinge, die sich bei strenger Selbstkritik ohne weiteres verhüten lassen, denn das Grundlegende ist ja vorhanden, nämlich — wir sagen es noch einmal — eine ganz originale Balladenbegabung, so daß wir mit Interesse den Veröffentlichungen weiterer Werke dieses Komponisten entgegensehen dürfen. Im übrigen seien die Balladen besonders den Herren Konzertsängern aufs angelegentlichste empfohlen. W.

Theodor Blumer, op. 42, „Capriccio" für Violine mit Klavier oder kleinem Orchester. Prof. Gustav Havemann zugeeignet. (Berlin u. Leipzig, N. Simrock.)

Aus der Widmung ist zu ersehen, für welche Art von Geigern dieses Capriccio geschrieben ist. Es ist nicht nur technisch sehr schwer, sondern verlangt auch geistig einen aus dem Vollen schöpfenden Musiker. Der Durchschnittsgeiger wird nicht viel damit anzufangen wissen. Der Künstler jedoch findet in diesem Stück so recht einen Prüfstein für sein Können. Es ist nötig, daß der Solist nicht nur die Solostimme, sondern auch das ganze Orchester mit im Kopfe hat, da alle Instrumente, namentlich das geistreich und virtuos behandelte Holz sich mit ihm zu edlem Wettstreit vereinen. R. Paul

Friedrich Hegar, op. 45, „Ballade" für Violine mit Orchester. (Simrock.)

Der berühmte Männerchorkomponist, der bereits als op. 3 der Geigerwelt ein schönes, melodiereiches Violinkonzert beschert hat, ist auch mit diesem op. 42 zu seinem ursprünglichen Hauptinstrument, der Violine, zurückgekehrt. In dieser Ballade pulsiert reiches dramatisches Leben. Für den Geiger ist sie nicht leicht, wenn auch alles violingerecht gedacht und geschrieben ist. Für Männerchorkonzerte mit Hegarschen Werken bildet sie eine recht geeignete Abwechselung im Programm. R. Paul

Josef Suk, op. 7 I., „Chanson d'amour", arrang. von Jaroslav Kocian. (Prag, Urbánek.)

Ein kleiner Herzensroman in Tönen. Im ersten Teil edle, vornehme Melodik zu echt slavischen Harmonien, die sich im zweiten Teil zu glühendster Leidenschaft steigert, im dritten Teil, der etwas veränderten Wiederholung des ersten, in stille Resignation („con sordino") verfallend. Für Vollblutmusiker ein wirkungssicheres Vortragsstück für Konzert und Salon. R. Paul

Carl Bohm, „Wie die Alten sungen". 15 Stücke im alten Stil für Violine und Klavier. (Berlin, Simrock.)

Zur Betrachtung lagen vor: Nr. 13 (Mazurka), 14 (Fabliau) und 15 (Menuetto). Mit der ihm eigenen kompositorischen Geschicklichkeit versucht Bohm in diesen für beide Instrumente gleich leichten, anspruchslosen Sachen den sogen. „alten Stil" nachzuahmen. Soweit aus Vorliegendem ersichtlich, ist ihm dies zum Teil auch gelungen. R. Paul

D. Alard, 10 Etüden für Violine aus op. 10 u. 16, herausgegeben von H. Marteau. (Edition Steingräber, Nr. 2263.)

Diese Etüden dienen vornehmlich zur Befestigung der 2., 3. u. 4. Lage und sind in der Anwendung verschiedener Stricharten, Überwindung rhythmischer Probleme und infolge ihrer glücklichen melodischen Erfindung als wertvolles Unterrichtsmaterial zur Vorbereitung auf die Kreutzer-Etüden sehr zu empfehlen. Die vom Herausgeber beigefügte begleitende zweite Violine bildet dazu eine vortreffliche Ergänzung und läßt die meisten Nummern als niedliche Duettinen auch zum Vortrag bei Hauskonzerten u. dgl. als recht geeignet und dankbar erscheinen. Druck und Ausstattung dieser Ausgabe sind vorzüglich. R. Paul

Kreuz und quer

Metropolitainoper.

Eine kritische Studie.

New York. „Hart im Raume stoßen sich die Sachen" oder „das Unzulängliche, hier wird's Ereignis". Nicht etwa, daß ich mit den Sachen die mehr oder weniger erhitzten Künstlergemüter meine, die an allen Opern der Welt aufeinanderplatzen — nicht etwa, daß ich die Unzulänglichkeit auf die künstlerischen Leistungen der Metropolitainoper bezogen habe —, nein, ich meine wirklich nur Räume und Sachen, die in ihrer Unzulänglichkeit sich stoßen.

Wenn man an einem nassen Wintertag an dem Backsteingebäude der Oper vorübergeht, dann sieht man auf dem Pflaster gar seltsam verhüllte Dinger liegen. Es sind, mit groben Tüchern, die der Wind indiskret lüftet, notdürftig verdeckt, die wettergestählten Kulissen, die auf die nächste Vorstellung warten — oder von der letzten noch nicht wieder abgeholt sind.

Es ist unglaublich — aber wahr, die größte Oper der Welt, deren Ruf über die Erde strahlt, hat keinen Platz für die Kulissen im eigenen Hause. Sie kann 3000 Personen in ihrem imposanten Zuschauerraum unterbringen — aber seine Kulissen müssen auf der Straße liegen im Schnee und Regen. Kaum daß Garderoberäume mit niedrigen Decken Platz finden über dunklen Gängen und engen Treppen, in denen ein feuerängstlicher Besucher mißtrauisch nach einem Minimax schielen mag.

New York ist über seinem Opernhaus zusammengeschlagen wie eine Stauflut. Die Metropolitainoper ist nicht mitgekommen mit der raschen Entwickelung der Millionenstadt. Zwar — man munkelt von neuen Plänen, von einem Riesenhaus mit niegesehenen Räumen, man wispert von 60 Millionen Dollars, von vier Straßenblocks, die dem neuen Monstrum Platz machen müssen, — aber vorderhand braucht man das Geld noch für die großen Spesen des Hauses, die Gastspielreisen und die — oft sehr, sehr teueren Künstler.

Die Oper hat teuere Künstler. Dafür aber das Beste, was zwei Kontinente hergeben. Ich sage damit nicht, daß die teuersten Künstler der Oper auch ihre besten sind. Am teuersten ist wohl die große Anzahl der Künstler, die Anzahl der „Garnituren", die der Direktion es gestatten, einer Absage ruhig in den geröteten Hals zu sehen. Ein System, das viel Nervosität erspart und auf der anderen Seite „Sänger für alles" erzieht, die jede Rolle zweier Stimmarten zu spielen in der Lage sind. Eine Künstlerin, die von der Brünnhilde bis zur Erda alle dazwischenliegenden Rollen singt, steht hoch im Sold und tief in Gunst beim sparsamen Menager — nicht immer beim Publikum. Sie macht sich bezahlt und ist immer zu gebrauchen.

Doch nicht alle Stimmen sind so umfangreich und so — Es gibt wirklich unbeschreiblich schöne Stimmen an diesem Hause. Stimmen, Stimmen! Besonders Tenöre allerersten Ranges. Italienische natürlich — nach den Blättern alle neue Carusos. Nicht alle! Sie bestreiten das Repertoire, das sich noch aus alter Kriegstradition aus Lateinern zusammensetzt: Puccini, Rossini, Verdi, Leoncavallo, Massenet, Gounod — „in italien — in french". Besonders Toska und Thais, einer hellblond behaarten Künstlerin auf den Leib geschrieben, mit viel hysterischen Ausbrüchen und genickbrechenden Treppenstürzen. Boris Goudonoff — den größten Schauspielersänger in der Titelrolle —, der größte Erfolg dieser Saison.

Auch die deutschen Opern — „in german" — gehen wieder über die Bretter, ohne hysterische Haßausbrüche im Publikum zu erregen. Nachdem Tristan, Parsifal und Lohengrin sich einige Zeit „in english" haben abplagen müssen. Die „Isolde-Kundry-Ortrud" hat die drei Rollen für sich gepachtet, sie singt eben alles — alles. Deutsche neugekommene Sänger halten die anderen Rollen besetzt. Am 27. Januar hat der Tristan seine deutsche Wiedergeburt gefeiert vor andächtig bewegtem Hause in einer weihevollen Vorführung. Bis auf die „Isolde-Amneris-Erda". Der Rosenkavalier, reizend inszeniert, tändelt sich allmählich in die Herzen der Zuhörer. Aber am wirkungsvollsten bleiben doch nach wie vor die italienische Schmalzarie und der langausgehaltene Rampenton. Und es fällt schwer, in den Tagen des Tristan oder Parsifal seine Sitze loszuwerden, die an Toskatagen reißend begehrt sind.

Nun habe ich Sachen, Künstler kurz kritisiert. — Nun fehlt noch das Publikum. Das heißt, das fehlt nie. Das Haus ist immer für die ganze Saison ausverkauft. Allerdings kommen die meisten — besonders die Diamantränge — erst nach dem ersten Akt und gehen vor dem letzten — wenn nicht gerade ein hysterisch-historischer Sturz auf den letzten Akt fällt. Ein Witzbold hat einmal gesagt, für das hiesige Publikum müßte man eine Oper nur aus ersten Akten schreiben, um so dem Publikum Gelegenheit zu geben, je nach dem Zuspätkommen im Laufe der Saison die ganzen Opern zu hören; doch ich will nicht spotten. Das New Yorker Publikum ist verwöhnt, aber es versteht auch etwas von Stimmen — nicht nur von Kostümen —, und es möchte oft gerne anders als die sparsame Direktion.

Das Orchester — ein Hochgenuß — ein Strich — ein Ereignis in der Hand seiner vier Führer.

Alles in allem ein Prachtinstitut, dies Metropolitain, beherrschend die Welt mit seinem Ruhm und seinem Dollar. Denn eine schützende Dollarhand breitet sich über das Institut. Es hat einen sparsamen Menager, einen oder mehrere geschickte Aufkäufer in der alten Welt. Es hat ein treues Publikum, aber veraltete Kulissen und ein rostiges Repertoire. Verstaubte Ladenhüter lateinischer Provenienz und — Tendenz.

Aber wenn das neue Monstrehaus kommt, dann wird es wohl noch größer werden — oder besser gesagt wirklich groß in seinem Raume, in seinem Repertoire, getreu seiner Bestimmung, das erste Institut der Welt zu sein.

Derivat

Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk. Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat dem preußischen Landtage eine umfangreiche Denkschrift über das genannte Gebiet zugehen lassen, auf die wir ihrer außerordentlichen Wichtigkeit wegen und gerade auch deshalb, weil sie sich mit Zielen unserer Zeitschrift berührt, ausführlich zu sprechen kommen werden. Es ist dies eine Aufgabe, die im Herbst in Angriff genommen werden soll. Wir können vorläufig nur sagen, daß die Denkschrift, die in die drei Kapitel: I. Probleme der gegenwärtigen Musikpflege, II. Musik und Schule, III. Musik und Volk, zerfällt, mit großem Ernst und wirklicher Sachkenntnis geschrieben ist sowie, was eine Hauptsache ausmacht, mit produktiven Ideen arbeitet. Wird die Denkschrift von den Mitgliedern des preußischen Landtags wirklich studiert, so darf gehofft werden, daß trotz der ungünstigen Finanzlage, von der der Minister gleich in seiner Anrede spricht, manches angestrebt und erreicht werden kann. Denn vieles hängt gar nicht in erster Linie mit den Finanzen zusammen.

Aus dem Museum für Musik in Brüssel ist die Flöte gestohlen worden, auf der Mozart in seiner Jugend gespielt hatte. Es ist ein einfaches Instrument mit einem Mundstück aus Elfenbein.

Ein eigenartiges Metallstreichinstrument, „Cellophon" benannt, hat Herr F. Lungwitz-Leisnig erfunden. Es handelt sich um ein in der Form dem Cello nachgebildetes Instrument, das aus reinem Messingrohr ohne Resonanzboden hergestellt ist und genau wie jedes Cello gespielt wird. Der Ton, sehr weich, aber metallisch klingend, soll dem des Englischhorns resp. Saxophons sehr ähnlich sein und sich dem Streichorchester harmonisch und ohne jede Härte einfügen. Das Instrument hat außerdem noch den besonderen Vorzug, von der Temperatur nicht beeinflußt zu werden und verhältnismäßig billig zu sein.

Plagiatorenkühnheit. Über einen geradezu grotesken Schwindel, den man in dem musikgebildeten Deutschland wirklich nicht vermuten sollte, berichtet uns unser Mitarbeiter Musikdir. Adolf Prümers:

„Dem Kapitel des Reger-Plagiators möchte ich noch hinzufügen, daß ich jüngst auf einem Sängerwettstreit als Preisrichter das Volkslied „Wenn ich den Wanderer frage" als „Männerchor von Heymer" (Lehrer in Herne) und ein Silcherlied als „op. 40 von A. Dreyss" (Musikalienhändler in Siegen) gedruckt vorfand. Was soll man mehr anstaunen: die Unverfrorenheit der eitlen Täuscher oder ihren Glauben an die Dummheit der unberatenen Sänger?"

Leipziger Universität. Zum Nachfolger Hermann Aberts ist Prof. Dr. Theodor Kroyer, bisher an der Heidelberger Universität, zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft und Direktor des musikwissenschaftlichen Instituts gewählt worden. Kroyer, ein trefflicher Gelehrter von 51 Jahren, ist in weiteren Kreisen nicht sehr bekannt, genießt aber bei seinen Fachgenossen durch seine Arbeiten, vor allem über das 16. Jahrhundert, ein starkes Ansehen, vor allem gilt er auch als ein sehr guter Dozent und ist ein durchgebildeter Musiker. Es mag nur an der Bescheidenheit Kroyers gelegen haben, daß er als Komponist nicht in der Oeffentlichkeit hervorgetreten ist, da er eine ganze Reihe musikalischer Werke (zwei Sinfonien, Quartette, Klavierstücke usw.) geschrieben hat. Kroyer ist geborener Münchener, studierte sowohl an der Universität vor allem als Schüler Sandbergers und an der Akademie der Tonkunst, wo er besonders den Unterricht Rheinbergers genoß, über den er auch eine hübsche Monographie geschrieben hat. Zu Kroyers ersten Arbeiten in Leipzig wird gehören, das musikwissenschaftliche Institut von dilettierenden, wissenschaftlich ganz untauglichen Elementen — Hr. W. Werker — zu säubern. Wobei wir ihn nach Kräften unterstützen.

Weitere scharfe Ablehnungen von W. Werkers Bachstudien. Es wird unsere Leser interessieren, daß die Studien Werkers über das Wohltemperierte Klavier, die an dieser Stelle zuerst letzten Herbst, dann ausführlicher im 1. Aprilheft als wissenschaftlicher Humbug zurückgewiesen worden sind, nun auch von anderer und gerade musikwissenschaftlicher Seite eine Ablehnung erfahren haben, also auch in weitem Umfang die deutsche Musik- und Bachwissenschaft sich gegen jede Identifizierung mit diesem Werk erklärt. In der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (V, 8) äußerten sich ausführlich G. Schünemann und R. Steglich in ganz ablehnendem Sinn, vor allem tut dies aber Arnold Schering als Herausgeber des soeben erschienenen Bach-Jahrbuchs 1922 in einer über 16 Seiten langen Besprechung. Wir haben ein besonderes Interesse daran, einige Ausdrücke Scherings zu zitieren, einmal um dadurch zu zeigen, daß die in unserer Zeitschrift gegebene Beurteilung keineswegs zu scharf war, dann aber besonders auch aus anderen, nachher anzugebenden Gründen. Folgende Blütenlese aus Scherings Kritik geben wir unsern Lesern zum besten: „Aber wir schaudern vor Hirngespinsten, wie sie dieses Buch vor dem Leser aufziehen läßt." „Ich kenne kein zweites Buch aus den letzten 20 Jahren, das mit solcher Sorglosigkeit gearbeitet und auf die Leichtgläubigkeit naiver Leser angelegt ist. Ihm geht das erste und letzte ab, was jede echte Wissenschaft fordert: Ehrfurcht vor den Tatsachen, vor dem Gegebenen." „Aber der Unfug geht weiter." „In dieser unglaublich naiven Weise wird das Entdeckergeschäft, das jeder auch nur von fern approbierten wissenschaftlichen Methode Hohn spricht, fortgesetzt." „Derlei Taschenspielerkunststücke erwarten den Leser auf Schritt und Tritt." „Werker hatte, ganz abgesehen von allen vorhergegangenen Willkürlichkeiten, aufs neue gefälscht." „..... ist eine der größten Dreistigkeiten des Verfassers; inhaltlich der bare Unsinn." „Dann wird ein beschämender Dilettantismus, wie ihn Werker verkörpert, in Zukunft nicht mehr möglich sein." „Dasselbe Schwindelmanöver in der C-Dur-Fuge." „Genaue Kontrolle deckt eine neue Fälschung auf." „Kann man, wem so etwas in die Feder fließt, auch nur einen Schritt weit trauen?" „Es gibt gewisse Kranke, die sich einbilden, eine Kuh sei ein Pferd und ein Gasthaus eine Kirche. Sie glauben das auch beweisen zu können, und wundern sich des Todes, wenn ein Gesunder ihnen nicht beistimmt. So erscheint mir Werker in seinen Studien." „Werker ist nicht ehrlich, weder gegen seine Leser, noch gegen sich selbst." „Der Fall ist tragisch und lächerlich zugleich. Tragisch, weil man erkennt, wie hier mit Fanatismus eine Idee verfochten wird, die sich selbst ins Absurde führt; lächerlich, weil die Mittel, mit denen dieser Kampf unternommen wird, den elementarsten Voraussetzungen wissenschaftlicher Forschung widerstreiten."

Wir hätten uns nicht die Mühe genommen, diese Urteile zu zitieren, wenn es sich um Werker als freien Schriftsteller und Forscher handeln würde. Werker verwaltet aber — und das wird vielen geradezu unglaublich klingen — im Auftrag der sächsischen Regierung in Abwesenheit eines Ordinarius das musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig, wobei wir weiter nicht ausführen wollen, wie es zu dieser Wahl gekommen ist. Freilich, der Grundstein für dieses Vorgehen war dadurch gelegt worden, daß dieses wissenschaftlich ganz unmögliche Buch als Abhandlung des sächsischen staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft erscheinen konnte, und da die ganze Angelegenheit denn doch allmählich weitere Kreise zieht, so hat man alles Interesse daran, zu erfahren, ob die sächsische Regierung bereits einen Druck auf das Forschungsinstitut ausübte, damit die umfangreichen Studien Werkers auf Staatskosten gedruckt werden konnten, oder ob sie auf Empfehlung des letzteren an die Regierung gelangt sind. Unmöglich kann die deutsche Musikwissenschaft es mit ihren Prinzipien vereinen, einen derartigen wissenschaftlichen Humbug unter ihre Ägide zu nehmen, ohne sich der Lächerlichkeit oder aber dem Vorwurf auszusetzen, den Wünschen einer Regierung diensteifrig entgegengekommen zu sein. Zum ersten wird gehören, daß die Studien Werkers als Abhandlung des Forschungsinstitutes kassiert werden und der Empfehlung der von ihr ohnedies kompromittierten Musikwissenschaft verlustig geht. Denn die Sache ist doch die, daß der unwissende Käufer annehmen muß, er kaufe um teures Geld keine schwindelhaften Forschungen, sondern ein von der musikwissenschaftlichen Disziplin ausgezeichnetes Werk. Kurz, hier muß, und zwar baldmöglichst, etwas geschehen, weil denn doch vorausgesetzt werden darf, daß die in Frage kommenden Instanzen die Reinheit der Wissenschaft einigermaßen so hoch stellen wie wir, die wir unsere Forschung nicht auf Staatskosten betreiben. Wir werden unsere Leser über den „Fall Werker" jedenfalls auf dem Laufenden erhalten, nötigenfalls von neuem das Wort ergreifen.

Tonwortkursus in Kiel. Vom 20.—24. Juni fand in Kiel der vom Kieler Lehrerverein veranstaltete Kursus in der Tonwortmethode von Prof. Dr. Carl Eitz statt. Die hundert übersteigende Zahl der Teilnehmer zeugte von dem großen Interesse, das die Kieler Lehrerschaft dem Tonwort entgegenbringt. Die hohen Erwartungen wurden nicht getäuscht.

Der Leiter des Kursus, Obermusiklehrer Merseberg aus Jena, verstand es meisterhaft, sowohl mit Grundschülerinnen des 4. Jahrgangs die praktische Einführung in die Eitz-Methode, wie auch mit seinen mitgebrachten Schülerinnen aus dem Lyzeum und der Studienanstalt die weitere Entwicklung bis zur vollen Ausbildung in dieser Lehrweise zu zeigen. In wie hohem Maße Tonwort und Tonvorstellung sich bei dieser Methode assoziieren und gleichzeitig in hervorragender Weise auch die Tonbildung gefördert wird, zeigten die Leistungen des Jenaer Schülerinnenchors, die allgemein die Bewunderung der Zuhörer erregten. Die lebhafte Aussprache, welche sich an den einzelnen Tagen an die Lehrproben anschloß, ließ abschließend die allgemein in den Teilnehmern entstandene Ueberzeugung erkennen, daß in dem Tonwort ein ausgezeichnetes Mittel zur gesanglich-musikalischen Ausbildung der Schuljugend gegeben ist, das den bisher angewandten Gesangsmethoden gegenüber unverkennbare Vorteile besitzt.

Die Tonwortmethode dürfte in der Eitzwoche in Kiel festen Fuß gefaßt haben, da bereits an manchen Schulen mit der praktischen Einführung begonnen ist und die Kieler Arbeitsgemeinschaft für Gesang das Tonwortsystem auch nach seinem wissenschaftlichen Aufbau zum Gegenstand seiner kommenden Arbeiten machen wird.

Denkert

Das Leipziger Sinfonie-Orchester soll im Herbst, und zwar schon Anfang September, wieder aufgestellt werden, weil begründete Hoffnung vorliege, daß es genügend Beschäftigung vorfindet. So soll ihm auch die Vertretung im Theaterdienst wieder übertragen werden. Die künstlerische Leitung wird wieder in den Händen von W. Bohnke, die mehr geschäftliche in denen des Kapellmeisters Pirrman liegen.

Das Leipziger Konservatorium in Not! Die Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums zu Leipzig erläßt wieder einen Aufruf zur Unterstützung der berühmten Musikanstalt, den wir mit allem Nachdruck unsern Lesern ans Herz legen möchten. Erwünscht ist der Beitritt als Mitglied mit einem zeitgemäßen laufenden Jahresbeitrag (Leipzig, Grassistraße 8, Postscheckkonto Leipzig Nr. 362 des Bankhauses Meyer & Co., Leipzig, Thomaskirchhof) oder durch eine einmalige Spende.

Zu „Bismarck und die Musik". Mit Beziehung auf den Aufsatz von Bertha Witt in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift möchten nachstehende Zeilen einen Beleg bieten, wie tief Bismarck in die Kunst Beethovens eingedrungen war, daß er sogar damit einen Beitrag zur Charakteristik der Tonarten geliefert hat.

In einem Briefe Bismarcks an seine Braut heißt es nämlich: „Oh, wenn ich Keudell wäre, ich spielte den ganzen Tag, und Töne trügen mich über Oder, Rega, Persante, Wipper. Ich dachte mir, du spieltest C-Dur, wenn der hohle Tauwind durch die dürren Zweige der Linden heult, und D-Moll, wenn die Schneeflocken in phantastischem Wirbel um die Ecken flogen", und Bismarck bemerkt dazu, daß „selbst wenig musikalische Menschen eine ganz persönliche Stellung zu gewissen Tonarten gewinnen könnten".

In den Bayreuther Blättern des Jahrgangs 1917 hat Dr. Richard Hennig diese Stelle angeführt, ebenso Professor Dr. Richard Sternfeld in einem Aufsatz über „Bismarck und die Musik" im „Bismarck-Jahr", Hamburg 1915, ohne sie sich deuten zu können, endlich nochmals im Jahrgang 1919 der Bayreuther Blätter (10.—12. Stück, S. 306, in einem Aufsatz „Bismarck-Beethoven"). Erst später fand er die einfache Erklärung. „Mit C-Dur ist die Sonate op. 53, mit D-Moll die Sonate op. 31 von Beethoven gemeint. Nun ist alles klar. Man vergleiche die Anfänge beider Sonaten mit den von Bismarck gewählten Bildern des hohlen Tauwindes (C-Dur) und der wirbelnden Schneeflocken (D-Moll), und man wird diese Bilder sehr treffend finden. Freund Keudell mußte den Verlobten immer Beethoven spielen, und auch die ‚Appassionata' op. 57 hatte er 1846 dem jungen Bismarck vorgespielt, Bismarcks Lieblingssonate. Daraus ergibt sich doch wohl, daß man letzteren nicht zu den ‚wenig musikalischen Menschen' zählen wird. Wer seinen Beethoven so im Kopf und im Herzen hat, daß er nur die Tonarten nennt und dann bei der Empfängerin des Briefes voraussetzt, daß sie genau wisse, hier seien Beethovensche Sonaten gemeint, der wird wenigstens für diese herrlichen Tonstücke ein treffliches Gedächtnis und ein volles Verständnis gehabt haben, das um so größer war, als er sie nur vom Hören, nicht durch eigenes Spielen kannte. — Ein großer heroischer Zug war den beiden deutschen Helden Bismarck und Beethoven gemein, die in Noten Weltgeschichte schrieben!"

Arthur Prüfer

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender Musiker

Geschäftsstelle: Leipzig, Seeburgstraße 100

An Spenden gingen ferner ein:

Carolus Flauticius, Düsseldorf . . . . M. 113000.—
Elisabeth Kraulis-Leithart, R. . . . . M. 100000.—
Musikd.r. Walter Schmidt, B. a. H., als Erlös für zwei „Rudolph-Reuter"-Konzerte . . . . M. 561280.—
St. B., L., Aufführungstantiemen . . . . M. 102500.—
Walter Wienecke, H. . . . . M. 10000.—
Männerchor „Einigkeit", Leipzig-Wahren, durch Kapellmeister Achtélik . . . . M. 100000.—
Carolus Flauticius, Düsseldorf (Nachtr.) . . . . M. 85000.—
Bruno Schrader, B. . . . . M. 20000.—

An Unterstützungen wurden ausgezahlt:

Sch. L. 10000.—, Sch. Sch.-G. 24300.—, Ver. d. Fr. u. Förd. d. Konf. L. 10300.—, M. F. B. 100000.—, J. Sch. D. 200000.—, E. S. M. 200000.—, H. Sch. H. 300000.—, Ph. St. H. 300000.—, T. S. L. 20000.—.

Wir bitten unsere Freunde der Stiftung dringend, uns schnellstens weitere Adressen unterstützungswürdiger bedürftiger Musiker zukommen zu lassen, da die katastrophale Entwertung der Mark eine sofortige Auszahlung der eingehenden Gelder erfordert.

Zur Lage der Musikindustrie. Die Sorge des deutschen Musikindustriellen dreht sich zur Zeit fast ausschließlich um die Tatsache des Marksturzes mit all ihren Folgeerscheinungen. Für den Fabrikanten handelt es sich vor allem darum, wie er dem augenblicklichen Notzustand die günstigsten Seiten abgewinnen kann. Im Vertrauen auf ihre ungebrochene Leistungsfähigkeit und ihre gerade in den letzten zwei bis drei Jahren erfolgte Wiederanpassung an das alte, vor dem Kriege gültige und wieder bestimmend hervortretende Qualitätsprinzip kann nun die deutsche Musikindustrie getrost in die Zukunft sehen. Das gilt nicht nur von der ältesten, numerisch immer am stärksten vertreten gewesenen Industrie, dem Pianofortebau, der sich heute auf dem Wege zu einer wissenschaftlich fundierten Vervollkommnung des Mechanismus und klanglichen Veredelung befindet, sondern vor allem auch von den jüngsten Gattungen: der Kunstspielinstrumenten- und Sprechmaschinen-Industrie. Beide Arten haben die in ihnen ruhenden natürlichen Entwicklungsmöglichkeiten bis zu einem Grade ausgenutzt, wie es bis vor wenigen Jahren niemand für möglich gehalten hätte. Ein Blick in die lange Liste der in den letzten Jahren neu angemeldeten und erteilten Patente bezeugt die großartige schaffende Initiative der Industrie, bei der auch kein einziger Zweig zurücksteht. Man findet z. B. Verfahren zum künstlichen Altern der Hölzer, chemische oder physikalische Methoden der Tonveredelung an Streichkörpern, daneben wieder Einrichtungen, die einem erhöhten Luxus- oder Bequemlichkeitsbedürfnis dienen. So wird auch hinsichtlich der bevorstehenden Leipziger Messe (26. August bis 1. September) wieder mit dem regen Interesse des in- und ausländischen Abnehmers zu rechnen sein, trotz der schweren Gewitter, die sich am Wirtschaftshimmel zusammenballen. Die Folgen des rapiden Marksturzes werden vielleicht das Meßgeschäft außerordentlich beleben, weil es noch zu keinem Angleich der deutschen Preise an die ausländischen Verhältnisse gekommen ist. Deutschland braucht und will den Weltmarkt als Absatzgebiet. Allein mit Hilfe seiner industriellen Kraft, mit der Werbekraft seiner vollwertigen Fabrikate wird es ihm möglich sein, sich den Kredit des Auslandes zu sichern, auf den allein gestützt es sich aus der gegenwärtigen Zwangslage wird befreien können. In diesem Sinne heißt es auch in einem mehr oder weniger die Gesamtlage der deutschen Musikinstrumentenindustrie symptomatisch beleuchtenden Artikel der Grotrian-Steinweg-Monatsblätter:

„Die Frage, ob der deutsche Export einzuschränken oder zu steigern sei, verdient Betrachtung von einem Gesichtspunkte aus, zu dem die wirtschaftspolitische Lage mehr als je zwingt. Es steht außer Frage, daß wir die gegenwärtige Exportziffer zum großen Teil dem Stande unserer Valuta verdanken. Der gewaltige Abstand zwischen unseren Preisen und denjenigen des Auslandes erhöht die starke Nachfrage nach deutscher Qualitätsware noch mehr. Daß man uns im Ausland ‚Schleudern' (dumping) vorwirft, darf uns nicht verwundern. Die Abwehrmaßnahmen (antidumping) der meisten Länder haben ja durch große Zollerhebungen auch bereits bewirkt, daß unsere Preise sich denen des Weltmarktes immer mehr nähern, wenn nicht gar sie stellenweise schon überschreiten: z. B. verkauft der englische Klavierfabrikant schon jetzt Klaviere für 25 £, während der deutsche C-Preis 29 £ unverzollt beträgt. Es kann aber kein Zweifel bestehen, daß wir den Weltmarkt als Absatzgebiet benötigen. Durch den Versailler Frieden sind uns große eigene Absatzgebiete verloren gegangen, zugleich aber auch ebenso große Erzeugungsgebiete. Beides äußert seine Wirkung dahin, daß die Versorgung unserer Bevölkerung eine schwierigere ist als vor dem Kriege, sowohl was die Befriedigung ihrer Lebensbedürfnisse betrifft, wie die Beschaffung von Arbeit und Verdienst. Zur Erlangung der verschiedensten Lebensmittel und Rohstoffe, des Frachtraumes usw. brauchen wir Auslandskredite. Solche sind für uns nur erreichbar, wenn wir Forderungen ans Ausland schaffen, und dies kann wiederum nur durch den Export der von uns veredelten Rohstoffe und Fertigerzeugnisse geschehen. Die ins Ausland getragene Ware ist aber der beste und einzige Anwalt der deutschen Sache. Sie ist die beste und überzeugungskräftigste Propaganda für die Daseinsberechtigung des deutschen Volkes. Nicht weil die deutschen Waren billig sind, sollen sie gekauft werden, sondern weil sie gut sind und aus Deutschland kommen. . . .“

Es hängt heute so gut wie alles davon ab, der Welt die Unerreichtheit der deutschen Erzeugnisse immer wieder ins Gedächtnis zu rufen. . . . Das ist lebendige Werbetätigkeit.

Dr. H. Sehn

SCHERZANDO

(Nachdruck mit voller Quellenangabe ist gern gestattet.)

Ein witziger Druckfehler. Die Worte Christi an den Apostel Petrus: „Du bist der Fels, auf den ich meine Kirche gründen will“ lauten in der lateinischen Fassung: Tu es Petrus usw. Sie sind oft in Musik gesetzt worden, unter anderem auch von Palestrina. Über eine Aufführung dieser Komposition berichtete einst eine Berliner Zeitung. Der Setzer verwandte aber für die lateinischen Textworte deutsche Lettern, verbesserte noch die Rechtschreibung durch einen passend hinzugefügten Apostroph, und so wurde auf die einfachste Weise aus dem feierlichen „Du bist der Fels!“ die freundlich zuredende Bitte: „Tu' es, Petrus!“ Osm.

Der arme Dirigent. In einer Gesellschaft prahlte ein Pianist damit, sein Konzert sei so besucht gewesen, daß die Hörer in den Gängen stehen mußten. „Das ist noch gar nichts,“ sagte der anwesende Artur Nikisch. „Meine Konzerte sind so voll, daß ich sogar stehen muß!“ Osm.

Wenn Kreuze vorgezeichnet sind. In einer Chorprobe klopfte einst Professor Rudorff ab, tadelte irgend etwas und rief dann eifrig: „Also bitte, vom Buchstaben Cis noch einmal!“ Allgemeine Heiterkeit, in die auch der Dirigent einstimmte. Das Stück stand in A-Dur. Osm.

Ein verhängnisvoller Druckfehler. Über einem Männerchorsatz stand die Vortragsbezeichnung „Sanft, langsam und mit Nachdruck“. Leider hatte aber der Druckfehlerteufel im ersten Worte aus dem **n** ein **u** gemacht, und man kann sich denken, daß die Vorschrift „Sauft langsam und mit Nachdruck“ die Sänger zunächst für eine Weile an der Ausübung ihrer Kunst verhinderte. Osm.

Eine kleine Anfrage für den Reichstag. — Ist dem Herrn Reichskanzler bekannt, daß sich in den Klavierkompositionen der in weiteren Kreisen bekannten Musiker Beethoven und Schumann des öfteren die Vorschrift „mit Verschiebung“ findet? Was gedenkt der Herr Reichskanzler zu tun, um dieser verwerflichen Begünstigung des Schiebertums entgegenzutreten? Beabsichtigt er, sich mit den Genannten in einen Notenwechsel einzulassen? Osm.

Bach als „befähigtster Orgelkomponist“. Dieser zu sein, bestätigt ihm die Zoppoter Zeitung vom 18. Juni 1923, wo wir in einer Kritik u. a. folgendes lesen: „Wer schon oft Gelegenheit hatte, Werke anderer Orgelkomponisten zu hören, wird mir bestätigen müssen, daß Bach wohl der befähigtste von ihnen ist und daß wiederkehrende Motive, wenn auch nicht ganz, so doch tunlichst vermieden werden.“ Wie dieses Urteil den alten Vater Bach gefreut hätte.

Aber Herr Setzer! Zu diesem Ausruf berechtigt uns folgende Buchstabenentgleisung: „Wie wir hören, sind kürzlich im nördlichen Skandinavien in Heldengräbern eine Anzahl altgermanischer Huren aufgedeckt worden. Unsere Vorväter bliesen besonders bei feierlichen Opferkulten gern auf diesen Instrumenten." Es soll sich natürlich um Luren handeln, unter deren Klang unsere Altvordern auch in den Kampf zogen. Von einer anderen Lureneinrichtung wird uns nichts berichtet.

Frierender Posaunist. Ein Dresdener Orchester mußte während des Winters eine seiner Proben in einem ungeheizten Saal abhalten. Ein alter Posaunist, den es bedenklich fror, legte sich daher seinen Mantel um die Schultern. Als er nun in einem Orchesterstück an einer bestimmten Stelle dauernd falsch blies und ihm deshalb ärgerlich der Kapellmeister zurief: „Sie blasen ja um einen halben Ton zu hoch," entgegnete ihm trocken der biedere Posaunist: „Das weeß ich Sie lange, Herr Gabällmeester, aber wenn ich den Biechel (Bügel) noch weiter 'rausziehen dähte, da wirde mer doch der Mantel egal vom Schulterblatte runterrutschen!"

Regers Klavierspiel im „Forellenquintett" von Schubert begeisterte eine musikliebende Dame derart, daß sie dem Meister andern Tages ein paar Forellen ins Haus schickte. In seinem Dankschreiben erwiderte Reger, er werde sich erlauben, im nächsten Konzert das Ochsenmenuett von Haydn zum Vortrag zu bringen.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Irrelohe" von Franz Schreker (Köln).

„Judith und Holofernes" von E. v. Reznicek (Charlottenburg, Deutsches Opernhaus).

„Gli amanti sposi" von Wolf Ferrari (Ebenda).

„Der Sprung über den Schatten", komische Oper in zwei Akten von Ernst Křeneck (Frankfurt a. M.).

„Sakarah", Oper in zwei Akten von Simon Bucharoff (Ebenda).

„Das verfemte Lachen", ein höfisches Spiel von Fritz Cortolezis, Text von Beatrice Dovsky (Leipzig, Neues Theater).

Stattgehabte Uraufführungen

KONZERTWERKE

„Erstes Streichquartett" von Alexander Zemlinsky (Salzburg).

Zweites Violinkonzert in D, op. 50, von Arthur Rösel (Aachen, Hans Kötscher unter Peter Raabe).

Erste Sinfonie A-moll von Max Raebel (Eisenach, Studenten-Orchester unter Leitung des Komponisten).

„Briefe zweier Liebenden", Liederzyklus für Sopran und Bariton von Wilhelm Rinkens (Eisenach, Else Ahlborn und Carlos Stach).

Orchesterstücke zu Strindbergs „Gespenstersonate" von Otto Sigl (Graz).

Streichquartett A-Dur von H. Zubinsky (Breslau, Henning-Quartett).

BÜHNENWERKE

„Hero und Leander", Oper von Paul Kick-Schmidt (Nürnberg).

Bühnenmusik zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" von Michael Szenkar (Saarbrücken).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Der liebe Augustin", musikalische Komödie von Jul. Bittner (Wien, Raimundtheater).

„Don Juans letztes Abenteuer", von Paul Graener (Charlottenburg, Deutsches Opernhaus).

„Manon Lescaut", von G. Puccini (Ebenda).

„Archaische Tänze", von Erwin Lendvai (Leipzig, Neues Theater).

„Eugen Onegin", Oper von Tschaikowsky (Düsseldorf, Stadttheater).

„Lobetanz", Bühnenspiel von Ludwig Thuille (Darmstadt, Hess. Landestheater).

Konservatorien und Unterrichtswesen

Anfangs Oktober veranstaltet das musikpädagog. Forschungsinstitut Berlin unter Mitwirkung bedeutender Vertreter der Wissenschaft eine Tagung für Musikerziehung. Dem Kongreß (nebst Fortbildungskursus) liegt der einheitliche Plan zugrunde, zu zeigen, wie die neuen Aufgaben der musikalischen Erziehung in der Schule durchzuführen sind. Daneben werden einzelne Spezialgebiete in Arbeitsgemeinschaften behandelt werden. (Mitarbeit der Teilnehmer, beschränkte Teilnehmerzahl). Reichliche Gelegenheit zu Aussprachen. Anmeldungen zu Referaten. Anfragen (Rückporto) und Anmendungen sind an die Geschäftsstelle des musikpädagog. Forschungsinstituts Berlin zu richten z. H. von Universitätsprof. Dr. Schaefer, Berlin W, Pallasstr. 12.

Wien. Durch Beschluß des Unterrichtsausschusses des Wiener Nationalrats wurde hier die Errichtung einer Staatl. Musikhochschule gesichert, an der wahrscheinlich Richard Strauß die Stelle des ersten Kompositionslehrers übernehmen wird. Man plant, die neue Hochschule nach dem Muster der Charlottenburger Musikhochschule zu organisieren.

Würzburg. Nach dem 48. Jahresbericht des Konservatoriums der Musik haben die Anstalt im Berichtsjahre 1922/23 905 Musikstudierende besucht. Studienprofessor Mathias Hàjek wurde in den Ruhestand versetzt, dem Studienrat Hans Schindler der Titel eines Studienprofessors verliehen, dem Kammermusiker Eugen Gugel der Unterricht in Oboe und Nebenfach Klavier übertragen, und als Vertreter der neu zu besetzenden Lehrstelle des verstorbenen Franz Schörg wurde Wilh. Schubert von der Städt. Musikschule Aschaffenburg gestellt. Es fanden zehn Abonnementskonzerte (darunter zwei Kammermusikabende und ein Kirchenkonzert) und zwölf Schüleraufführungen (einschl. einer Opernaufführung) statt. Außerdem übernahmen Lehrer und Schüler bei der Reichsgründungsfeier und der 341. Stiftungsfeier der Universität den musikalischen Teil, wie auch das 2. Mozartfest im Juni vom Konzertorchester und dem Chor des Konservatoriums übernommen wurde. Noch zu erwähnen ist eine Konzertfahrt des Orchesters nach Bamberg und Bayreuth, sowie je ein Konzert für die Ruhrhilfe und zum Besten armer Würzburger Kinder. Aus dem Studienplan möchten wir „Geographie, Geschichte und Staatsbürgerkunde" hervorheben.

Musikfeste und Festspiele

Soeben (8.—11. August) finden in Salzburg die Aufführungen zeitgenössischer Musik österreichischer Komponisten statt. Ausführende sind Mitglieder der Wiener Staatsoper, des Mozarteumorchesters und andere namhafte Solisten. Zum Vortrag gelangen Werke von Zemlinsky, Korngold, Schönberg, Marx, Grosz, Bittner u. a. m.

Aus Dresden. Die diesjährigen Festspiele in Hellerau haben das Augenmerk erneut und verstärkt auf die ehemals so viel genannte Gründung des Jacques Dalcroze gelenkt. Was im Rahmen dieser Veranstaltung geboten wurde, war aber auch dazu angetan, das größte musikalische Interesse zu wecken. Haben doch

sogar die internationalen Musikkreise ihre Anteilnahme durch zahlreichen Besuch bekundet, so daß die eigentümlich anregende Tanzdichtung „Der holzgeschnitzte Prinz“ von Béla Bartók vor einem Auditorium aus den allerverschiedensten Nationen in Szene gehen konnte. Die Aufführung dieses Werkes stand auf einer bedeutsamen künstlerischen Höhe insofern, als sie mit einem bewundernswerten Einfühlungsvermögen dem Geist der ungarischen Musik Béla Bartóks ganz nahe kam. Das merkwürdig Aufwühlende und unheimlich Groteske, das in den Rhythmen Béla Bartóks zuckt, wurde in hellster Klarheit deutlich. Ebenso gelang es völlig, den diesem heißblütigen Ungarn so besonders liegenden virtuosen und fast gigantischen Steigerungen nachzugehen, so daß die Partitur gleichsam persönlichstes Bartóksches Leben erhielt. Und das war das Beste an dieser Aufführung, denn die Musik dieses ungarischen urmusikalischen Temperaments gestattet keinerlei auferzwungene Auslegung eines beliebigen Dirigenten, soll ihr nicht das Herzblut genommen werden. Ihr Formensinn ist so streng und persönlich, die Steigerungen sind so zwingend und fortreißend, die grotesken Schlaglichter so grell, die mild lösenden Akkorde am Ende so musikalische Notwendigkeit, daß sie alle einzeln ihr unbedingtes Recht fordern, das ihnen diesmal auch von dem ebenbürtigen Dirigenten des Frankfurter Opernhauses Eugen Szenkar ganz und gar belassen wurde. Nicht als unwesentlichstes Stützmittel ist die ganz vom Geiste des Komponisten erfüllte szenische und tänzerische Gestaltung und Darstellung der grotesken Titelfigur durch die bekannte Tänzerin Valerie Kratina zu rühmen, die gerade als die eigentliche Seele der gesamten Festspiele mit höchsten Ehren genannt werden soll. Béla Bartók hat ihr diesen neuen nachhaltigen Erfolg zu danken. Was sie tänzerisch und vor allem in rhythmisch-szenischer Gestaltung Auffallendes leistet, ersah man schon mit Freude aus ihrer eigenen wirkungsvollen Tanzdichtung „Totentanz“, die den Anfang des Programms bildete.

Jedenfalls haben die Hellerauer Festspiele die Bedeutung eines wesentlichen Faktors zur Hebung des Musiklebens gewonnen und werden noch weiteren Ruf erlangen, je mehr Valerie Kratina Gelegenheit geboten sein wird, groß angelegte Aufführungen von gleicher Vorzüglichkeit herauszubringen. Alfred Dressler

Zum 3. Pommerschen Musikfest in Kolberg vom 16.–19. Juni hatten die Veranstalter, an der Spitze der unternehmungsfreudige Magistrat der lieblichen Badestadt, neben dem Berliner Sinfonieorchester unter dem temperamentvollen, allen Sätteln gerechten Camillo Hildebrand und dem aus den Kräften des Orchesters sich rekrutierenden trefflichen Lambinon-Quartett an Instrumentalsolisten Prof. Havemann, Waldemar Lütschg und — für das Domkonzert — Walter Fischer gewonnen, als Gesangskräfte die anmutsvolle Meistersängerin Doris Walde und den jungen Baritonisten Fred Drissen, der mit Balladen Plüddemanns (des geborenen Kolbergers) aussichtsvoll debütierte. Das Orchester brachte neben gediegener Wiedergabe der Eroica und der C-Moll-Sinfonie von Brahms als glänzende Höhepunkte die Regerschen Mozart-Variationen und vor allem Mahlers vierte Sinfonie. Aus der fast überreichen Fülle des in den 5 Veranstaltungen Gebotenen seien noch Mendelssohns Violinkonzert, Liszts A-Dur-Konzert und Mozarts Klarinettenquintett hervorgehoben. Ph. Gretscher

Drittes Sondershäuser Musikfest. Es ist rühmend anzuerkennen, daß die thüringische Regierung sich bereit erklärte, die Kunstinstitute der Vergangenheit, insbesondere die der ehemals fürstlichen Residenzen auch für die Zukunft zu erhalten und zu fördern. Diese weise geübte Pietät kommt natürlich dem in Nordthüringen gelegenen Sondershausen und seiner Tradition besonders zu statten. So konnte auch beim Dritten Musikfest das staatliche Lohorchester, das in allen Instrumenten eine vortreffliche Besetzung aufweist, die von allen Seiten herbeigeeilten Hörer davon überzeugen, daß die Erhaltung dieses ausgezeichneten Klangkörpers eine unbedingte Notwendigkeit war. In Prof. Corbach besitzt es einen Dirigenten, der zielbewußtes Wollen mit starkem Temperament und gesundem Musikertum verbindet. Daß er auch als Geiger seinen vorzüglichen Ruf zu erhalten weiß, zeigte er in der prächtigen Wiedergabe von Brahmsens D-Moll-Sonate mit Herrn Gallitschke am Klavier. Sie wurde in gereifter Technik und mit großer Innerlichkeit gespielt und gab so einen verheißungsvollen Auftakt zum ganzen Fest, das mit einem Kammermusikabend begann. In Thuilles klangschönem und musizierfreudigem Sextett für Blasinstrumente und Klavier konnten die ersten Bläser des Orchesters, die Herren Hunrath (Flöte), Hammer (Hoboe), Rauschenbach (Klarinette), Genthe (Fagott) und Koch (Horn) ihre ganze Kunst entfalten, unterstützt von dem feinsinnigen Prof. Grabofsky am Klavier. Solistisch wirkte noch Hilde Ellger (Alt) aus Berlin mit, die mit ihrer schönen und großen Stimme je fünf Lieder von Brahms und Wolf sang. Das erste Orchesterkonzert brachte Regers Serenade op. 95, wobei Prof. Corbach aus dem Orchester den ganzen Stimmungszauber des Werkes herausholte, Mahlers Kindertotenlieder, die Hilde Ellger mit beseeltem Vortrag sang, und die A-Dur-Sinfonie von Rich. Wetz. Aus dieser Sinfonie spricht urdeutsche Art, Tiefe der Empfindung und gediegene Arbeit. Lebhafter Beifall krönte das Gelingen des Ganzen. Für den beim Beginn des zweiten Orchesterkonzertes plötzlich erkrankten Prof. Corbach sprangen die Herren Konzertmeister Nowack und Rich. Wetz ein. Ersterer dirigierte mit Sicherheit und Geschick die Haydn-Variationen von Brahms und das zweite Klavierkonzert desselben Meisters, das in Waldemar Lütschg (Berlin) einen ausgezeichneten Interpreten fand. Prof. Wetz, der gediegene Brucknerkenner, führte die Vierte (Romantische) des Meisters zu vollem Erfolg. Das letzte Orchesterkonzert wurde mit der Barbier-Ouvertüre von Cornelius — von Nowack mit Temperament geleitet — eröffnet. Dann kam Julius Weismann zu Worte. Nach zwei Liedern von köstlicher Frische dieses Meisters hörte man sein D-Moll-Violinkonzert, ein Werk, das eine Fülle von Gedanken, aus urmusikalischem Empfinden heraus geschaffen, birgt. Gustav Havemann spielte es mit hinreißendem Rhythmus und edelster Tongebung, so daß das wertvolle Werk, aus einem Guß gestaltet, Beifallsstürme spontaner Art erweckte. Es folgten dann noch ein entzückendes Werk im alten Stil für hohen Sopran, Soloklarinette und Streichorchester von August Reuß und als Schluß die sinfonische Suite „Tag und Nacht“ von Joseph Haas. Für Reußens Werk war Elisabeth Reichel eine vorzügliche Vertreterin. Die Suite von Haas fesselte durch die weiche melodische Erfindungsgabe und durch die subtile kontrapunktische Kunst, wie sie der Schule Regers eigen ist. Auch hier war Frau Reichel eine tiefschürfende Interpretin, Rich. Wetz ein zielbewußter Führer. Zum nächsten Musikfest aber wünschen wir aus vollem Herzen dem erkrankten Prof. Corbach die volle Genesung, damit er die Frucht seiner reichen Arbeit ungetrübt genießen kann. G. L.

Musik im Ausland

London. Eine Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten der Witwe Rich. Wagners fand hier im Covent-Garden-Theater statt. Zur Aufführung war „Tristan und Isolde“ gewählt worden.

In Irkutsk, der Hauptstadt des gleichnamigen ostsibirischen Gouvernements wurden an den vier Freitagen der „Butterwoche" (!) erstmalig die Hauptwerke Richard Wagners aufgeführt. Den Aufführungen gingen aufklärende Vorträge über die Musikdramen des Meisters voraus.

Aus Konzert und Oper

In Augsburg fand am 15. Juni in einem städtischen Volkssinfoniekonzert mit großem Erfolg die Uraufführung einer Serenade für Orchester von Siegfried Choinanus (geb. 1887 in Hagenau i. Elsaß) unter Leitung des Komponisten statt. — Die Serenade — in feinem Sinn Programmusik — ist nach übereinstimmender Ansicht der Kritik ein kunstvoll auf- und ausgebautes, durchweg ausgezeichnet instrumentiertes und wirksam klingendes Werk, in dem sich viel schöpferische Kraft offenbart. -ch.

Graz. Im Laufe der Spielzeit wurden von der Konzertdirektion des Steierischen Theater- und Konzertvereins veranstaltet: 9 Clemens Kraus-Konzerte mit 2 Wiederholungen, 8 andere Sinfoniekonzerte, 9 volkstümliche Orchesterkonzerte, 9 Kammermusikabende, 11 Lieder-, 3 Klavier-, 2 Cello-, 3 Autoren- und 10 Vortragsabende und ein Chorkonzert, im ganzen also 66 Veranstaltungen.

Anfangs September wird in München der Sängerchor der Sixtinischen Kapelle konzertieren.

Das Collegium musicum der Universität Halle a. S. brachte kürzlich unter Leitung von Prof. Dr. A. Schering das Miserere in C-Moll des alten Dresdener Hofkapellmeisters Joh. Ad. Hasse (1728) für Frauenchor und Streichorchester, eins der berühmtesten Kirchenwerke des 18. Jahrhunderts, zu erfolgreicher Erstaufführung.

Der bekannte Berliner Tenorist Valentin Ludwig hat in der letzten Konzertzeit Balladen von Emil Petschnig-Wien (deren einige bei Steingräber-Leipzig erschienen sind) in seinen Konzerten gesungen und damit bedeutende Erfolge erzielt, z. B. mit „dem Narren des Grafen von Zimmern", einer sehr wirkungsvollen Tenorballade (Steingräber). Der Künstler wird den Werken des noch wenig bekannten Wiener Komponisten, eines Erneuerers der deutschen Singballade, weitere Aufmerksamkeit widmen.

Leipzig. In einem Konzert des Chores der Höheren Schule für Frauenberufe unter Leitung von Dr. Helmuth Thierfelder kamen u. a. Werke von Orlandus Lassus, Heinrich Schütz, sowie zwei Frauenchöre (Erstaufführung) von Wilhelm Rinkens zum Vortrag, wie denn überhaupt das ganze Programm eine für einen Schulchor vorbildliche Tendenz aufwies.

Wien. Eine Aufführung der IX. Sinfonie von Beethoven unter freiem Himmel fand kürzlich im Burghof der ehemaligen Wiener Hofburg statt. Trotz der sehr guten Aufführung konnte sich kein Erfolg einstellen, da die Störungen durch den Lärm der Autos, Straßenbahnen usw. allzu unangenehm empfunden wurden. Man wird also in Zukunft von solchen Experimenten absehen müssen.

Leipzig. Aus dem Opernspielplan 1922/23. Uraufführungen: Die Mitschuldigen von Mary Wurm, Der Schicksalstag (Blitz) von Halevy (in der Bearbeitung von Kleefeld. Erstaufführungen: Die Tote Stadt von Korngold, Schwarzschwanenreich von Siegfried Wagner, Der Bergsee von Julius Bittner, Das Christelflein von Pfitzner, Judith von Ettinger, Meister Guido von Noetzel.

Wiesbaden. Von dem hier als Chopininterpreten gefeierten Raoul von Koczalski brachte der Bariton Geerd Herm Andra einen Liederzyklus „Von der Liebe" zu Gehör, der einen zarten, duftigen Stimmungszauber zum Ausdruck bringt und durch den ergreifenden Vortrag Andras einen vollen Erfolg hatte.

Auf dem Landsitze des Professors Henri Marteau bei Lichtenberg (Bayern) kam unlängst dessen neuestes Werk, ein Terzetto für Flöte, Violine und Viola, zur Uraufführung. Das Werk ist von vortrefflicher Einfachheit und löste bei den Zuhörern, die das Stück da capo verlangten, große Begeisterung aus.

In M.-Gladbach, Hamborn und Rheydt veranstaltete die Konzertsängerin Ida Schünemann-Herchet unter großem Erfolg Liederabende zeitgenössischer Tonsetzer. Unter den zum Vortrag gelangten Liedern seien besonders die von Karl Koethke (Hamborn) und der drei M.-Gladbacher Komponisten: Walter Besten, Rob. Bückmann und Hans May hervorgehoben. Ferner kam in diesen Konzerten durch Heinz Eccarius (Klavier) u. a. die „Heidewanderung" von Rudolf Hütten (Rheydt) zur erfolgreichen Uraufführung.

Nachdem Heinrich Zöllners Oper „Columbus" in letzter Zeit in Mainz, Wiesbaden und Cronenberg (Rheinl.) aufgeführt wurde, soll sie Anfangs diesen Monats auch in Elberfeld aufgeführt werden. Zöllners Chor „Macht des Gesanges" wurde am 5. August in Duisburg von 19 Vereinen „preis"gesungen, während sein „Hymnus der Liebe" beim II. Oberbadischen Musikfest in Freiburg zur Aufführung gelangte.

Im Württ. Konzertbund in Stuttgart veranstaltete Münsterorganist Ernst Graf aus Bern unter Mitwirkung verschiedener Solisten einen Bach-Mozart-Abend, an dem eine Anzahl selten gehörter Werke dieser Meister in seiner Bearbeitung zum Vortrag kamen.

Brieg (Bez. Breslau). Im Laufe der vergangenen Konzertzeit spielte der Cembalist Max Drischner dreimal öffentlich auf seinem Steingräber - Cembalo (Nachbildung des Bach-Klavierzymbals im Museum der Hochschule für Musik in Charlottenburg). Alle drei Veranstaltungen fanden bei dem sehr zahlreich erschienenen Publikum und der Presse viel Beifall. In der Hauptsache gelangten Werke von Froberger, Pachelbel, Fischer, Bach, Händel zum Vortrag. Der Aufforderung, noch weitere Cembaloabende zu veranstalten, konnte Drischner aus Gesundheitsrücksichten nicht nachkommen. S.

In der Wiener „Urania" und in den Wiener Volksbildungsvereinen hat der Gesangsmeister Dr. Adolf Günzburg mit einem eigenen, sehr gut eingespielten Ensemble in der Spielzeit 1920/21 14, 1921/22 24 und 1922/23 70 Opernkonzerte mit bedeutendem künstlerischen Erfolge geleitet. Der Zweck dieser Veranstaltungen, dem daniederliegenden Mittelstande zu wohlfeilen Preisen Ersatz für den unerschwinglich gewordenen Theaterbesuch zu bieten, wurde, wie auch die steigende Zahl der Veranstaltungen beweist, voll und ganz erreicht.

Torgau. In den 6 dieswinterlichen Konzerten des „Musikvereins" gab es meist hier völlig neue oder seit längerem nicht erklungene Werke zu hören. Im ersten, in dem sich die Leipziger Gewandhaus-Bläservereinigung durch klangschöne und verständnisvollste Ausführung aller Stücke wieder sehr auszeichnete, erzielte namentlich Th. Blumers Thema mit Variationen ganz besonderen Erfolg. Auch M. Laurischkus' Suite „Aus Litauen" war von großer Wirkung, während das A. Klughardtsche Quintett trotz seiner vortrefflichen Faktur nicht mehr recht einschlagen wollte. Im 2. Konzert hörten wir die Liederzyklen „An die ferne Geliebte" von Beethoven und „Dichterliebe" von R. Schumann, die als Ganzes hier noch nicht dargeboten waren, von Herrn Roland Hell (Berlin) recht annehmbar interpretiert. Im 3. setzte Frl. Ilse Koegel von der Magdeburger Oper die schönen Reize ihres jugendfrischen Soprans wie ihr treffliches Vortragstalent nicht nur für Lieder von Grieg und Pfitzner, sondern vor

allem für den Zyklus „Eliland“ von A. von Fielitz erfolgreich ein. Ihr Partner, Herr Otto Kobin, 1. Konzertmeister der Magdeburger Stadtorchesters, ein ganz hervorragender Geiger, brachte J. S. Bachs Chaconne sowie „La Folia“ von Corelli und kleinere Stücke von Dvořak und Kreisler meisterlich zum Vortrag und erwies sich auch in der Begleitung des Fielitzschen Zyklus als feinfühliger Pianist. Die übrigen Stücke begleitete Herr Kapellmeister Müller von hier. Das vorzügliche Leipziger Trio der Herren Weinreich, Wollgandt, Jul. Klengel hatte für das 4. Konzert außer Schuberts unvergänglich schönem Es-Dur-Trio Tschaikowskys großes, hier noch unbekanntes A-Moll-Trio gewählt, das, mit größter Schönheit wiedergegeben, die Hörer bis zum letzten Ton in hohem Grade fesselte. Das 5. Konzert war vorwiegend ein Klavierabend Herrn Weinreichs, dessen umfangreiches Programm (J. S. Bachs hier noch nie gespielte „Chromatische Fantasie und Fuge“ sowie Mozart, Beethoven, Chopin, Fr. Liszt) vom Vortragenden mit allen Vorzügen reifer Pianistik durchgeführt wurde. Frl. Bergau von der Leipziger Oper sorgte mit Liedern von Schubert, Taubert, Weingartner und Marx, die sie mit ihrem herrlich sonoren Alt tief empfunden vortrug, für erwünschte Abwechlung. Das 6. Konzert war eine vom Unterzeichneten geleitete Heinrich-Schütz-Feier des „Gesangvereins“ („Der 12jährige Jesus“, „Pharisäer und Zöllner“, „Die 7 Worte“, a cappella-Motetten und 3 der „Kleinen geistlichen Konzerte“), solistisch unterstützt von den Damen Suntheim, Unruh und den Herren Taut (Leipzig) und Merseberg (Jena), im Orchester von Leipziger Musikern, an der Orgel von Herrn M. Knechtel von hier. — Von den neuerdings hier eingerichteten Orchesterkonzerten der Leipziger Sinfoniekapelle (Bohnke) kann nichts Näheres berichtet werden, da Referent keine Karten gesandt erhielt. O. Schröder

Persönliches

In Hintzig bei Wien starb die Schriftstellerin Beatrice Dovsky, die Verfasserin der von Schillings komponierten Mona Lisa im Alter von 53 Jahren.

Der österreichische Komponist Karl Josef Fromm ist im Alter von 51 Jahren gestorben.

Im Alter von 91 Jahren ist in Memel Musikdirektor Ernst gestorben.

In Brandenburg a. H. ist unlängst der bekannte und hochgeschätzte Komponist, Gesangspädagoge und Musikreferent Alfred Thienemann einem schweren Leiden erlegen.

Im Alter von 64 Jahren verstarb ganz plötzlich in Dresden der berühmte Baritonist Karl Scheidemantel. Nach erfolgreicher Bühnenlaufbahn (Weimar, Bayreuth, Dresden) wirkte Scheidemantel zuletzt als Gesangspädagoge an der Großherzogl. Musikschule zu Weimar, nachdem er von der Intendantur der Staatsoper in Dresden hatte zurücktreten müssen. Während sein Buch über Stimmbildung zum besten der Fachliteratur gehört, hat Scheidemantel in seiner unrechtmäßig preisgekrönten Übersetzung des Don Juan völlig versagt, wie auch sein Versuch, Mozarts „Cosi fan tutte“ einen neuen Text zu unterlegen, sich fast ohne weiteres erledigte.

Am 6. August vollendete der bekannte und besonders auf dem Gebiete der Harmoniumliteratur verdienstliche Komponist und Musikschriftsteller Paul Hassenstein sein 80. Lebensjahr.

Fritz Busch erhielt eine Einladung, während des nächsten Bühnenfestspiels in Madrid eine Anzahl deutscher Opern zu dirigieren.

In Glasenbach bei Salzburg ist der berühmte Klarinettist Eduard Hausner im Alter von 75 Jahren gestorben.

Unser Mitarbeiter Dr. Willi Kahl hat sich mit seiner Schrift „Studien zur Geschichte der Klaviermusik im 18. Jahrhundert“ als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Köln habilitiert. Das Thema seiner Antrittsvorlesung lautete: „Wege und Aufgaben der Schubertforschung“.

Stuttgart. Dr. Otto Erhardt wurde eingeladen, in der Romantischen Woche in Augsburg im September im Rahmen eines Gesamtgastspiels der Stuttgarter Oper Hans Pfitzners „Der arme Heinrich“ zu inszenieren.

Geheimrat Max Friedländer reist im Herbst nach Amerika, um dort musikhistorische Vorträge zu halten.

BERUFUNGEN

Musikdirektor Fritz Rögely wurde als Gesanglehrer an der Luisenstädtischen Oberrealschule in Berlin angestellt.

Als Nachfolger Prüwers wurde Felix Wolfes an das Stadttheater zu Breslau berufen.

Die Hamburger Tanzkünstlerin Frida Holst wurde als Ballettmeisterin an das Stadttheater zu Hannover berufen.

Wie man aus Wien berichtet, ist als neuer Leiter der Wiener Volksoper der bisherige Direktor der Breslauer Oper, Theodor Loewe, vorgesehen.

Der zuletzt in Hannover wirkende Kapellmeister Rudolf Thomas wurde an die Philadelphia-Oper in Amerika berufen.

An Stelle Szenkars ist für die Frankfurter Oper Kapellmeister Wolfgang Martin aus Lübeck verpflichtet worden und wird sich mit Dr. Rottenberg in die Leitung der großen Opernaufführungen teilen. Für die Spieloper hingegen wurde der aus Dresden berufene Kurt Kretzschmar verpflichtet.

Der Baritonist des Dresdener Landestheaters Robert Burg und der Münchener Tenorist Otto Wolf sind an die Volksoper in Berlin verpflichtet worden.

Kapellmeister Heinz Berthold, bisher am Württ. Landestheater in Stuttgart, wurde ab Herbst 1923 als Oberleiter der Oper und Dirigent der Sinfoniekonzerte der städt. Bühnen nach Graz berufen.

Der Baßbaritoni Michael E. Gitowsky wurde für die nächste Spielzeit an die große Volksoper in Berlin verpflichtet.

Der bekannte Pianist Georg Liebling wurde für die zweite Hälfte der Spielzeit 1923/24 zu einer Tournee von etwa 20 Konzerten durch die Vereinigten Staaten verpflichtet.

Frl. Heitmann wurde an die Staatsoper in Berlin, ferner Herr Conrad Pingoud an das Staatstheater in Kassel als erster Bariton verpflichtet. Beide sind aus der Schule von Prof. v. Raatz-Brockmann.

Der in Elberfeld tätige Hermann von Schmeidel wurde auch zum Leiter der Barmer Konzertgesellschaft und des Solinger Volkschores berufen.

Weitere Künstler wurden an die Große Volksoper Berlin verpflichtet: Else d'Heureuse (Sopran), Hendrik Appels (Heldentenor) und Paul Marion (Lyrischer Tenor).

Der bisher in Ulm tätige Kapellmeister Dr. Kollisko ist als erster Kapellmeister an das Dortmunder Stadttheater verpflichtet worden. Sein Vorgänger, Ferdinand Wagner, wird einem Ruf nach Nürnberg Folge leisten.

Der Pianist Willy Bardas wurde nach großen Konzerterfolgen in Japan als Professor an die kaiserliche Musikakademie in Tokio berufen.

Aus der Gesangsschule von Ernst Grenzebach wurden Frl. A. Graeber als erste dramatische Sängerin nach Göttingen, Herr W. Olitzki als erster Charakterbariton an das Stadttheater in Königsberg und Herr K. Oerner als erster lyrischer Bariton an das Stadttheater in Halle verpflichtet.

Von Gesellschaften und Vereinen

In Hamburg wurde unter dem Vorsitz von Prof. Hans Much die Ortsgruppe Hamburg der Max-Reger-Gesellschaft gegründet.

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hat über seine diesjährige, unter dem Vorsitz von Dr. Rudolf Cahn-Speyer stattgefundene Hauptversammlung Mitteilungen an seine Mitglieder herausgegeben, denen wir folgendes, für die Allgemeinheit Wichtige entnehmen:

Die Konzertabteilung hat, außer einer Reihe von Veranstaltungen in zahlreichen Städten Deutschlands und Österreichs, allein in Berlin in der abgelaufenen Saison 200 Veranstaltungen (in der vorhergehenden Saison 165) arrangiert. Besonders hervorgehoben zu werden verdient das Konzert der drei Ruhrorchester und die Aufführungen der VIII. Sinfonie von Mahler, deren Ertrag von rund 7 Millionen an das Deutsche Volksopfer abgeführt werden konnte. — Ein Mitglied der Verbandsleitung konnte als Sachverständiger zum Reichswirtschaftsrat zugezogen werden, der zur Beseitigung der Umsatzsteuer für die freien Berufe die Initiative ergriffen hat. Innerhalb der Neugestaltung des Arbeitsrechts hat sich der Verband dafür eingesetzt, daß die konzertierenden Künstler nicht unter das Arbeitergerichtsgesetz fallen, durch welches Streitigkeiten zwischen konzertierenden Künstlern und ihren „Arbeitgebern" (Konzertvereinen, Unternehmern) den ordentlichen Gerichten entzogen und vor ein Gericht gebracht werden sollen, welches aus einem Richter, einem Arbeitgeber und einem Arbeitnehmer besteht. Die Verbandsleitung hofft, daß es gelingen wird, die konzertierenden Künstler vor dieser sehr ungünstigen Rechtsinstanz zu bewahren. — Für den Vorstand zeichnet Xaver Scharwenka als präsidierender Vorsitzender und für den Verwaltungsrat Rudolf Cahn-Speyer.

Verschiedene Mitteilungen

Der Musikverlag Ed. Bote & Bock hat der Preußischen Staatsbibliothek nahezu alle Briefe von Musikern, die mit dem Verlag 1838—1890 in Verbindung standen, als Geschenk überwiesen.

Im „Verlag für neuzeitliche Kunst" in Magdeburg werden eine ganze Anzahl Kompositionen vorwiegend kirchlichen Inhalts von unserm Mitarbeiter Fr. Sporn erscheinen. Ebenso erscheinen bei Leukart dessen Bearbeitungen deutscher Konzerte von Heinrich Schütz.

Obwohl die preußische Regierung für den Wiederaufbau des Wiesbadener Staatstheater 1 Milliarde zur Verfügung gestellt hat, befürchtet man doch, daß es unmöglich ist, einen solchen durchzuführen, da die Baukosten heute auf annähernd 50 Milliarden geschätzt werden.

Einführungskonzerte. Auf Antrag des „Hilfsbundes für deutsche Musikpflege, e. V." hat der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung den Saal der staatlichen akademischen Hochschule für Musik für 10 Einführungskonzerte für die nächste Konzertzeit kostenlos zur Verfügung gestellt, um besonders bedürftigen und begabten Künstlern den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen. Anträge sind mit den nötigen Unterlagen umgehend an den „Hilfsbund für deutsche Musikpflege, e. V.", Berlin W 62, Schillstr. 9, zu richten.

Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig / Verantwortlich: Wilh. Weismann, Leipzig-Schl. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 17, erscheint am Sonnabend, den 1. September 1923

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

90. JAHRG. LEIPZIG, NOVEMBER 1923 HEFT 17

AN UNSERE LESER!

Die Zeitschrift erscheint weiter! Das ist das erste, was wir unseren Subskribenten sagen möchten, setzen aber gleich hinzu, daß dies z. Z. nur mit bedeutenden Opfern von seiten des Verlages geschehen kann und der bestimmten Hoffnung Ausdruck gegeben wird, die Zahl der Beteiligten werde sich recht bald vergrößern, und zwar gerade auch durch die intensive Werbearbeit jedes Einzelnen. An und für sich ist der „Aufruf" mit einer Herzlichkeit aufgenommen worden, die selbst uns überraschte, uns zugleich aber zeigte, daß der eingeschlagene Weg der richtige war. Und so stehen wir denn in einer neuen Periode der Zeitschrift, die sich finanztechnisch dadurch kennzeichnet, daß wir uns von Nummer zu Nummer durcharbeiten müssen, was wohl auch eine gewisse Zwanglosigkeit im Erscheinen derselben mit sich führt.

Um so unabhängiger sind wir aber nach innen. Wir werden nur treiben, was uns, der ganzen Gemeinschaft der Zeitschrift, wichtig erscheint, was auch so viel heißt, daß wir auf manches freiwillig und mit Absicht verzichten, was in heutigen Musikzeitschriften vielfach sogar eine Hauptrolle spielt. Wenn vor allem die Musikberichte besonders aus der Provinz wegfallen und dadurch das Wirken manches tüchtigen, ernst strebenden Musikers nicht zu einer allgemeinen Würdigung gelangt, so halte man sich vor Augen, daß es in früheren Zeiten überhaupt keine Musikberichterstattung gab und die ganzen Kantoren usw. den Lohn ihrer für die deutsche Musik so entscheidend wichtigen Arbeit in sich und in ihrer Kunst finden mußten und gefunden haben. Das mag gerade heute Vorbild sein, eine Verinnerlichung tut uns auch hier not. Auch sonst mußte alles irgendwie mit Berichterstattung Zusammenhängende eingeschränkt werden, wobei man keineswegs zu befürchten hat, daß wirklich Wichtiges außer acht gelassen wird: in „Kreuz und quer" soll es zudem gelegentlich kritisch genug zugehen. So allein ist es möglich, den Hauptnachdruck auf Fragen der deutschen Musik zu legen, wie wir allen Grund haben, unser Verhältnis zu ihr einer höchst nötigen und erneuten Prüfung zu unterwerfen. Nichts dürfte in dieser Beziehung förderlicher sein, als Auseinandersetzungen mit dem Geist der neuen, modernsten Musik, und zwar auf jener Grundlage, die der Zeitschrift so viele Freunde aus den verschiedensten Kreisen zugeführt hat. So sollen nunmehr in keinem Hefte Artikel fehlen, die nicht irgendwie gerade mit derartigen Fragen sich beschäftigen. — Daß wir mit Wien, in weiterem Sinne mit Österreich, in eine nähere Interessengemeinschaft getreten sind, dürfte manchen unserer Leser besonders freuen. Auch Österreich soll auf alle mögliche Art zur neuen Musik bekehrt werden, wogegen sich bis dahin sein grundmusikalischer Sinn sträubte. Es soll uns sehr freuen, wenn wir diesem mit den Waffen unsrer Zeitschrift zur Seite treten können. Darüber sind wir uns auch alle klar, daß der Sache der deutschen Musik nur mit freiem und möglichst reinem Geiste gedient werden kann. Und ohne Kampf geht's da nicht ab. So bezeichnen wir denn offen und frei die jetzige Zeitschrift als „Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege".

Die Hauptschriftleitung der „Z. f. M."

DR. ALFRED HEUSS

Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik / Von Dr. Alfred Heuß

I.

Im Heft 15/16 haben wir als Musikbeilage vier ausgesprochen moderne Klavierstücke von J. Weyrauch veröffentlicht, und zwar mit der Aufforderung an unsere Leser, daß, wer sich mit ihnen wirklich befaßt habe, uns seine Erfahrungen mitteile, uns schreibe, wie derartige Musik auf ihn und eventuelle Zuhörer wirke. Daraufhin sind eine ganze Anzahl Antworten eingegangen, der größere Teil scharf ablehnend und sich teilweise in schmähendsten Ausdrücken ergehend, andere in der Beurteilung hin und herpendelnd, den Versuch machend, abzuwägen, drittens aber solche, die für diese Stücke wie überhaupt für die neue Musik mit ebenso großem Feuer eintreten, als sie von der andern Seite abgelehnt werden. All' diese, teilweise ausführlichen Zuschriften zum Abdruck zu bringen, ist nicht allein aus Raumrücksichten unmöglich, sondern würde uns auch nicht fördern; der einzige Zweck einer wirklichen Auseinandersetzung. Am ehesten dürfte nun eine solche erreicht werden, wenn wir uns mit einer Zuschrift beschäftigen, die auf das Wesen dieser neuen Musik mit geistigen Prinzipien eingeht, und zwar im ganzen auf einer höheren Stufe, als wie man so allgemein diese Fragen in Broschüren und Aufsätzen behandelt findet. Es ist dies ein längerer Brief eines — uns persönlich unbekannten — cand. phil. Friedrich Haufe, den wir denn auch zunächst ohne jede weitere Erklärung vollständig zum Abdruck bringen, damit jeder seinerseits unbefangen zu ihm Stellung nehmen kann. Dann aber sei auf ihn näher eingegangen. Ich habe mir einzig erlaubt, die verschiedenen Abschnitte zwecks leichterer Orientierung zu numerieren. Das Schreiben lautet:

Hochverehrter Herr Dr. Heuß!

Ich komme der Aufforderung in der letzten Nummer der Z. f. M. nach, sich über die Klavierstücke von Joh. Weyrauch zu äußern.

1. So außerordentlich dankenswert Ihr Verfahren ist, eine öffentliche Debatte über diese Musik zu veranlassen, muß ich doch Ihrer Formulierung gegenüber bemerken, daß über den Wert einer Sache nie entschieden ist, wenn viele ihn anerkennen. So wenig die Geltung eines mathematischen Satzes davon abhängt, daß ein Consensus omnium über ihn besteht, sondern in einem gegenständlichen, objektiven Sachverhalt beruht, so wenig basiert ein ästhetischer Wert auf der allgemeinen Zustimmung, so sehr er ein subjektiver Willkür enthobener, objektiver Geltungssachverhalt ist, der unter Umständen freilich nur von wenigen geschaut wird. Sie als Kenner der Kantischen Philosophie werden diesen (für die gesamte Musikkritik entscheidend wichtigen!) Unterschied zwischen apriorischer Geltung und psychologischer allgemeiner Zustimmung ohne weiteres verstehen.

2. Gerade aber in der jetzigen Zeit — einer Spätzeit einer reifen Kultur — müssen wir uns daran gewöhnen, daß das Verständnis für die besten Werte einem immer kleineren Kreise nur noch zugänglich wird (vgl. Relativitätstheorie oder die Möglichkeit, die komplizierte Wirtschaft zu überschauen, oder die Feinarbeit der Spezialhistorie — oder eben Schönbergsche und überhaupt „moderne" Musik). In der allgemeinen bis aufs

äußerste getriebenen Spezialisierung und Differenzierung unserer modernen Kultur wird auf jedem Gebiet das Verstehen der feinsten Blüten eine immer aristokratischere und esoterischere Angelegenheit. Man mag das beklagen, kann mit dem unfruchtbaren Ressentiment, in das der Kritiker nur zu leicht verfällt, aber keine Werke erzeugen, und es ist eine schwächliche Romantik und Oberlehrerideologie, die sich der tapferen Resignation in diesen kulturellen Sachverhalt entzieht und über die Schöpfungen der aristokratischen (!) Spätzeit unverständige Werturteile abgibt. So sehr Ihre Zeitschrift oft mit Verständnis der modernen Musik gegenüber sich ausspricht, mußten doch häufig die Urteile (etwa über die Schönbergschen Orchesterstücke — von dem wahrhaftig von Sachkenntnis ungetrübten letzten Londoner Bericht ganz abgesehen —, der Verfasser ist doch wohl ein Engländer? —) mit gerechtem Verdruß erfüllen. Man kann natürlich mit Worten nicht das musikalische Erlebnis erzeugen — aber ich versuche anzudeuten.

3. In dieser modernen Musik, die wegen ihrer klanglichen Häßlichkeit verschrien wird, — liegt ein letzter unerbittlicher, radikal ehrlicher Ernst. N. B.: Kunst ist nie „schön", sondern nur ästhetisch relevant, — auch das „Häßlichste" kann ästhetisch geforderter Ausdruck sein. Ist etwa Dostojewsky „schön"? Man wirft ihm Perversität, geistigen Sadismus vor usw. — ganz wie man das Hindemithscher und Schönbergscher Musik vorgeworfen hat —. Mereschkowsky hat für Dostojewsky hinreißend gezeigt, daß die Grausamkeit das Mittel des großen Experimentators ist, die Seelen unter ungewöhnlichen Druck und besondere Hitze zu stellen, um die sonst verborgenen, aber real immer vorhandenen dämonischen und göttlichen Hintergründe aufzuweisen in ihnen. — Und diese unsere Zeit, wir, die junge Generation, die wir im äußeren und inneren Leben unter dem stärksten Druck stehen, unter einer Spannung, auf jedem Gebiet, die uns mit elementarer Gewalt letztlich unter das Gericht Gottes zwingt, wir brauchen keine Musik, die in schwächlicher Romantik — eine idyllische Insel — diesen Spannungen flieht, sondern — als Kunst — den ästhetischen Ausdruck für unsere Lage gibt. Alle andere Musik, die jetzt gemacht wird, ist darum belanglos im tiefsten Sinne, Epigonenwerk, vielleicht sehr kunstvolle und kultivierte Betrachtung der Vergangenheit — aber sie interessiert uns nicht (Niemann, Rinkens und Wetz, Kornauth und Korngold — nur als beliebige Beispiele), sie ist nicht „jenseits Schönberg", „unzeitgemäß", — so tief und begeistert wir alle für ihre Zeit ausdruckbildenden Meister unserer reichen Musikgeschichte verehren, und ihre Musik uns teuer und ehrfurchtgebietend (Bach!) ist.

4. Aber jetzt geschaffene Musik muß das letzte an Spannung aufweisen, muß aus tiefsten Gründen dissonant, „häßlich", atonal, barbarisch, böse, satanisch sein. Wir wollen nichts verheimlichen, verdrängen, — zeigen wir nur unser böses und leidendes Gesicht. Aeltere, mit denen ich mich nach Aufführung solcher Musik unterhielt (es handelte sich um das Weyrauchsche Streichquartett, bei Kistner im Druck erschienen, bei der ich mitwirkte —), sagten mir, soweit sie überhaupt Konnex mit dieser Musik hatten, sie fürchteten sich vor ihr, „man käme ja nie zur Ruhe dabei" — ganz recht: wir wollen auch keine erträumte und erlogene Ruhe — wir können uns aber die Unrast und das Wagnis, dem Urgrauen und Chaos ins Antlitz zu schauen, leisten, wir haben — als junge Menschen — das Chaos des Krieges durchlebt, erleben den Zusammenbruch aller Normen mutig mit: das spricht auch „unsere" Musik aus. Denn das ist ja nun der andere, entscheidende Grundzug in ihr: die „überhitzten", der Krisis unterworfenen Gemüter schauen, innerlich aufgelockerter und hellhörigerer als die selbstzufriedenere Generation vor uns, die metaphysischen Urverhältnisse, die Hintergründe steigen auf, die letzte, existentielle

Not wird sichtbar und Gott nicht eine angenehme Abrundung des Weltbildes, sondern die brennende Frage unserer hellen Tage — das Schwert quer durch die Welt, und das erlösende Gericht.

5. Gerade diese satanische Kunst der Gegenwart ist nur religiös mitzuerleben, sie fordert letzte, den Boden kühlen Verstehens verlassende, hingebende Aktivität, auch des Hörers, — freilich hat der normale Bürger, der Kunst „genießen", „sich vorspielen lassen" will, dazu keine Neigung — er enthalte sich wenigstens der Werturteile —. Und persönliche, oft nächtelange Auseinandersetzungen mit Trägern der Moderne haben das zunächst nur aus der Musik gewonnene Bild bestätigt, daß die moderne Kunst im entscheidenden Sinne religiös ist, — nicht natürlich im Sinne eines bewußten Programms (auch das kommt übrigens vor, und spielt bei Weyrauch eine Rolle, — und was wäre in unserer schicksalsgemäß intellektuellen Zeit nicht bewußt, — bejahen wir mutig unser Schicksal!), sondern weil sie Ausdruck dieser unserer Generation ist, der der Ernst der Gottesbedrängnis zum Widerfahrnis wird. Es ist nicht zufällig, daß wir gleichzeitig mit Dostojewsky, Strindberg, Schönberg, Skriabine, Hindemith, Weyrauch, Kierkegaard, — der Theologie Karl Barths, der Malerei van Gochs uns beschäftigen. Und gewiß suchen wir nach einer neuen Monumentalität, — in dem 4. Klavierstück ist ihre Art ahnend angedeutet, — doch müssen wir erst durch das Inferno des Schönbergschen Satanismus hindurch. Und kein verständnisloses Reden der Kritiker, die bekanntermaßen in der Musikgeschichte sich durch das Wetten auf das falsche Pferd (vgl. Beethoven, Wagner, Bruckner) zum Exponenten der unmaßgeblichen öffentlichen Meinung gemacht haben, kann von diesem notwendigen Durchgang die abhalten, die nicht nur Epigonen und Unterhaltungsmusiker sein wollen.

6. Noch ein Wort speziell zu Weyrauchs Klavierstücken, die ja noch nicht einmal, — was das Technische anlangt, zur ausgesprochensten Moderne gehören, — gehaltlich durchaus! —

Ich glaube, daß es dem, der zuerst an sie herantritt, sehr schwer fallen wird, ein objektives Urteil zu gewinnen. Wir haben in der modernen Musik so viele Imponderabilien, die der intuitiven Reproduktionsfähigkeit überlassen werden und die der Komponist nicht niederschreiben kann — weil wir einfach nicht die optischen Zeichen dafür besitzen, — die Notenschrift ist ja ein so dürftiges Bild von dem gemeinten Klang —, ich glaube also, daß es wenigen gelingen wird, sich zunächst einmal das vom Komponisten gemeinte Klanggebilde getreu herzustellen, und die meisten ablehnenden Urteile sich auf ein Zerrbild der Komposition beziehen werden. Ich habe mir so an die dreißigmal wohl schon die Stücke, vom Komponisten vorgetragen, angehört.

Gehaltlich sind sie durchaus von einem Willen zur Monumentalität bestimmt — „griechisch-archaisch" war mein erster Gefühlseindruck —, zusammengefaßt sind sie in einem sehr ernsten, religiösen Ethos; keine Musik zum Vorspielen, sind sie, stärkste Konzentration beim Vortragenden und Hörer heischend, gewaltige Fragezeichen, Forderungen von prüfender Strenge. Auf mich haben sie, jedesmal tiefer, einen Eindruck gemacht, der sich der Wirkung einer Tragödie qualitativ vergleichen läßt. Ich brauche das, was ich oben über moderne Musik im allgemeinen anzudeuten versuchte, nicht noch einmal zu wiederholen, — die Unerbittlichkeit des Ernstnehmens ist der hervorstechende Zug. Ich liebe diesen knappen Zyklus sehr und verdanke ihm viele musikalischen Erhebungen.

7. Im übrigen sind die Klavierstücke nicht „atonal" im Schönbergschen Sinne, jeder Klang läßt sich noch auf — erweiterte — Riemannsche Funktionen zurückführen, die Thematik ist zwar aphoristisch, aber durchaus einheitlich, klar und prägnant; die vorhandenen klanglichen Spannungen

kann man noch nicht als Klanghärten bezeichnen, sie resultieren einerseits durchaus notwendig aus der Struktur des musikalischen Geschehens, sind anderseits (im 2. und 3. Stück), wenn richtig mit dem entsprechenden bindenden Anschlag und der richtigen Verteilung der Plastik gespielt wird, auch rein klanglich von gewinnendem Reize, — etwa der in weite Ferne weisende Schluß des 3. Stückes —, die tiefe, inbrünstige Versonnenheit zu Beginn des 2. Stückes.

Musikgeschichtlich angesehen, haben Bruckner- und Skriabine-Eindrücke auf die Komposition eingewirkt. —

Sie werden mir, hochverehrter Herr Doktor, meine vielleicht bisweilen etwas scharfen Äußerungen nicht übelnehmen, — entspringen sie doch einer leidenschaftlichen Teilnahme an einer Sache, die Ihnen wie mir teuer ist; und Sie dürfen gewiß sein, daß der Dank für die vielfältigen Anregungen und Belehrungen, die Ihre Zeitschrift mir vermittelte, nicht gering ist, auch wenn in diesem Zusammenhang ein Widerspruch laut werden mußte, — ich bitte Sie herzlich, mir es zu verzeihen, falls irgend persönliche Schärfe Sie verletzt haben sollte.

Mit hochachtungsvollem Gruße

Friedrich Haufe, cand. phil.

Der Brief erweckte unsere Teilnahme nicht zum wenigsten durch seine Ehrlichkeit, im besonderen noch dadurch, daß man ohne weiteres merkt, es sei dem Schreiber innerlichst um die Sache zu tun, wie sich auch der schärfste Gegner neuer Musik an den Gedanken gewöhnen muß, daß sie nicht nur modernen Mob hinter sich hat, sondern auch von innen heraus überzeugte Anhänger. Mit einem solchen sich zu beschäftigen, lohnt sich, wie ich denn auch Herrn Haufe öffentlich bestätige, daß ich mich durch keine Wendung seines Schreibens irgendwie persönlich verletzt fühlte. Die Sache soll uns allerseits höher stehen als die Person. Fangen wir also nunmehr an.

Zu 1. Über diesen Punkt dürften wir bald ins reine kommen. Es kam, wie aus der Aufforderung hervorging, nicht darauf an, den — objektiven — Wert der Klavierstücke, weiterhin der neuen Musik, gewissermaßen durch Abstimmung festlegen zu wollen, sondern darauf, daß die Leser sich ein, gerade im Kant'schen Sinn, uninteressiertes Geschmacksurteil bilden. Sie sollen sich weder von mir noch von Vertretern der neuen Musik ein Urteil „aufschwatzen" lassen, was gerade auch von Kant als notwendige Vorbedingung angesehen wird. Wieviel wird heute auf diesem Gebiet gesündigt. Die Tätigkeit einzelner Kunstrichtungen besteht heute vornehmlich darin, einer in ihren Instinkten erschütterten Menge Werturteile „aufzuschwatzen", leider nur mit allzu großem Erfolg. Zwischen der Geltung eines mathematischen Satzes und einem ästhetischen Wert Beziehungen herzustellen, geht übrigens keineswegs an, was man jemand, der mit Kant operiert, mithin den Unterschied zwischen einem logischen und ästhetischen Urteil wissen muß, nicht sagen müßte. Doch wollen wir uns hierüber weiter gar nicht verbreiten. Unsere Aufforderung an die Leser ging einzig dahin: Vertieft euch an Hand dieser im Sinne neuer Musik durchaus voll zu nehmenden Stücke — einzig hierin erlaubte ich mir ein gewisses Werturteil — in das Wesen dieser neuen Musik und teilt, so ihr für eure Person mit ihnen ins reine gekommen seid, eure Erfahrungen mit. Ihr habt

Drange sich des rechten Weges wohlbewußt, ist nicht jeder irgendwie wissenschaftlich — und sei es musiktheoretisch — durchsetzt, wägt er nicht, so er sich wirklich der neuen Musik zuzählen darf, die Töne nach geradezu wissenschaftlichen Prinzipien ab, ist er überhaupt noch Musiker, der freieste, weil sich selbst Gesetze gebende Künstler der Welt? In diesem Sinn hat Haufe nur allzu recht, wenn er wissenschaftliche Theorien zum Vergleiche mit der neuen Kunst heranzieht, denn der Beziehungen sind es die Menge, und über diese gewichtige Frage, die Verwissenschaftlichung der ganzen Musik, wird einmal besonders geredet werden müssen, Verwissenschaftlichung in dem Sinne, daß rein wissenschaftliche Disziplinen, die mit der Kunst als solcher nicht das mindeste zu tun haben, zur Ausbildung des Musikers und gerade des Komponisten herangezogen werden. Das hat damit, was eine Kunstwissenschaft der Kunst sein kann, nichts zu tun.

Sich auf diese ganz unvollständige, spezialisierte Musik zurückzuziehen und sich damit zu bescheiden, daß ihr Verständnis eine aristokratische und esoterische Angelegenheit sein werde, nennt Haufe eine tapfere Resignation. Hier klingt uns Spengler, der Untergangsmann, entgegen, und daß seine Auffassung in vielen jungen und tüchtigen Leuten Fuß gefaßt hat, ist Tatsache. Ist's aber nicht eine sonderbare Tapferkeit, sich mit dem Los eines unvollständigen, „spezialisierten" Menschen, nämlich nichts anders als eines Kretins, zufriedenzugeben? Denn kretinhaft ist schließlich alles Spezialistentum, vor allem aber das künstlerische, wenn es nicht wieder den Weg zum Ganzen findet, was einschließt, daß es auch von diesem den Ausgang nahm. Nie und nimmer kann man eine derartige Resignation tapfer nennen. Gelangen wir nicht mehr, sei es in der Wissenschaft, der Philosophie und vor allem der Kunst, zu einem Ganzen, wozu als unbedingte Forderung gehört, daß wir es auch mit klarstem Bewußtsein und konsequentester Arbeit erstreben, dann sind wir tatsächlich verloren und irgendwelche Rettung ist ausgeschlossen. An einem freiwilligen Verzicht erkennt man leider klar genug, wie undeutsch wir geworden sind und wie notwendig gerade hier eine Selbstbesinnung ist. Es gibt insofern kaum etwas Undeutscheres als die neue Musik, als sie gerade in der menschlichen Spezialisierung ihr Heil sucht, sie von vornherein auf ein Allgemein-Menschliches verzichtet. Die Größe der deutschen Tonkunst bestand aber gerade in ihrer menschlichen „Vollständigkeit", darin, daß sie alle Höhen und Tiefen menschlichen Erlebens ausmaß, worauf es wieder beruht, daß jeder unserer großen Meister, heiße er Bach, Händel oder Mozart, eine ganze Welt in sich schließt, eine umfassendere, als sie die gesamte französische Musik aufweist. Denn wer wird bestreiten, daß sich ein auf ein Ganzes gehender Betrachter ganz wohl sein Leben lang mit einem einzigen dieser Meister beschäftigen könnte, und nie einen seelischen Mangel litte, der aber im andern Fall bald genug einträte? Woher rührt dies? Daß diese Meister in ihrer ganzen menschlichen Existenz derart in der Musik aufgingen, daß sie alles mit ihr durchdrangen. Diese letzte und äußerste Hingabe kennt in diesem Maße kein anderes Musikvolk,

sie war es vornehmlich, die die großen deutschen Musikperioden zeitigte und zum Begriff „deutsche Musik“ führte. Und gerade wir, ausgerechnet wir, wollen uns in freiwilliger, tapferer oder nicht tapferer Resignation auf eine spezialisierte Kunst zurückziehen? Glaubt man es mir, daß es die eigentlichen deutschen Komponisten in einer solchen Kunst nie zu etwas Wirklichem bringen werden, weil sie in diesem Fall ihre Natur, ihr ganzes Wesen gar nicht zum Ausdruck bringen können, und daß sie deshalb das Feld ohne weiteres ihren östlichen und sonstigen Kollegen räumen müssen? Haben wir hierfür nicht bereits unsre geschichtlichen Erfahrungen, und zwar aus der letzten Vergangenheit? Wie schlecht haben die deutschen Komponisten bei der Verarbeitung des französischen Impressionismus, ebenfalls einer sehr starken Spezialisierung, abgeschnitten! Der Deutsche kann in der Kunst nur etwas Ganzes wollen. Verzichtet er darauf, freiwillig oder unfreiwillig, so untergräbt er sein innerstes Wesen und wird, entwurzelt und entnervt, zum Spott der anderen Nationen. Und sind wir in der Musik etwa noch sehr entfernt von diesem Zeitpunkt? Heute sind wir bereits so weit, daß gut deutsch gesinnte Musiker, ohne daß sie auch nur eine Ahnung davon haben, von wesensfremden Anschauungen infiziert sind, weil ihnen fremdes Blut sowohl in frechster wie raffiniertester Weise tagtäglich eingeträufelt wird. Man kann heute nicht mehr sagen: Bleibet deutsch, sondern leider nur: Werdet wieder deutsch, also das, was man seiner eigentlichsten Natur nach ist und was man sein muß, um überhaupt etwas Ganzes sein zu können. Heute aber wird immer stärker auf eine Entfremdung mit unserm Selbst hingearbeitet, und nirgends wohl mehr als auf dem Gebiet der Tonkunst. Und das bedeutet allerdings, wenn es gelingt, unsern Untergang als Kulturmacht.

Unsere jetzige Aufgabe erblicken wir denn auch in erster Linie darin, die Grundlagen deutschen Wesens, wie es sich klar und deutlich vor allem in den Werken und den Anschauungen der großen deutschen Meister der Tonkunst kundgibt, sichtbar zu machen und zwar im Hinblick darauf, sich mit der Wesensart der neuen Musik auseinanderzusetzen. Haufes Brief bietet hierzu eine willkommene Unterlage, und so setzen wir denn im folgenden Heft unsere Ausführungen fort, wobei auch zur Sprache kommen soll, was uns zwar nicht mit der neuen Musik als solcher, wohl aber mit gewissen, ihr ebenfalls zugrundeliegenden Bestrebungen verbindet.

Richard Kaden (1856—1923) *)

Von Dr. Fritz Reuter, Leipzig

Am 9. Juli starb dieser seltene Mann an einer kurzen, schweren Lungenentzündung in seiner Wohnung zu Dresden. Dem großen Publikum ist er nicht bekannt geworden. Nur im Riemann-Lexikon hat er ein bescheidenes Plätzchen gefunden. Das lag in der Eigenart seines Berufes als Musikpädagoge. Der letzte Grund aber seines Unbekanntseins liegt darin, daß der Boden für die Ideen Kadens zu seinen Lebzeiten noch nicht genug vorbereitet war, daß Kaden noch vor wenigen Jahren von sich selbst ohne jede anmaßende Überhebung sagen konnte: „Ich bin um 30 Jahre zu früh gekommen." Diese Ideen Kadens aber sind von solcher Neuheit und Größe, daß seine Bedeutung unbedingt über den lokalen Rahmen Dresdens hinausgeht und selbst für das Ausland von Interesse sein muß.

Betrachten wir zunächst den äußeren Lebensweg Kadens: Im ganzen ein echtes Künstlerleben, das, reich an Enttäuschungen und Entbehrungen, im steten Kampf um das liebe tägliche Brot verfloß, und es war selten, daß die so wohltuende Sonne der äußeren Anerkennung und des äußeren Erfolges ihm für Augenblicke Licht auf seinen Lebensweg warf. Aber — und das ist ganz charakteristisch für den Künstler — an diesen noch so kleinen Lichtblicken hing er voller Hoffnung, und sie waren es, die ihn nicht verzagen ließen, ihm immer wieder neuen Mut gaben und ihn anspornten.

Aus ganz kleinen Verhältnissen ist Kaden hervorgegangen. Sein Vater, der erst vor zwei Jahren als ein Mann von 91 Jahren starb, stammte aus einer Freiberger kinderreichen Bergmannsfamilie, die so arm war, daß sie zusammen mit noch einer Familie e i n e Stube, die in der Mitte durch einen Kreidestrich geteilt war, bewohnen mußte. Der Vater Kadens wurde zunächst auch Bergmann. Schon nach zwei Jahren bekam er Lust, Soldat zu werden, und wurde in Dresden als Tambourjunge eingestellt. Er hat als Soldat die Revolution von 1848/49 mitgemacht, und es war hochinteressant, von dem durchaus geistig klaren Greise erzählen zu hören, wie damals ein Hofkapellmeister Richard Wagner steckbrieflich durch die Polizei und das Militär verfolgt wurde. Nach seiner Militärzeit ging der Vater Kadens in die Dienste seines ehemaligen Hauptmanns, der in die Direktion der damaligen Eisenbahngesellschaft eingetreten war. Als die Eisenbahn verstaatlicht wurde, kam Kadens Vater als Unterbeamter mit ins Ministerium, wo er bis zu seiner Pensionierung gearbeitet hat. Kadens Vater war ein Mann von ungewöhnlicher geistiger Intensität, der für alles, hauptsächlich jedoch für Geschichte und Kunst, Interesse zeigte. So ist es wohl auch zu erklären, daß seine beiden Söhne sich als Autodidakten in unserer Zeit behaupten konnten. Der älteste Sohn des alten Kaden und Bruder unseres Musikers hat es bis zum Major gebracht, er und sein Bruder Richard sind lebendige Gegenbeweise gegen eine engstirnige Milieutheorie.

Richard Kaden wurde in Dresden am 10. Februar 1856 geboren und kam schon als Schulknabe in das Dresdener Konservatorium. Er ist somit einer der ersten, die mit Konservatoriumsbildung ihren Lebensweg angetreten haben. Man darf nicht vergessen, daß der Besuch eines Konservatoriums zu

*) Die Schriftleitung sah als ihre Pflicht an, diesen für das Septemberheft bestimmten Artikel auch unter den jetzigen, veränderten Bedingungen erscheinen zu lassen. Männer, die derart ihren eigenen Weg gehen wie Kaden, im Leben wie nach dem Tode — in der Fachpresse zeigte man kaum den Tod an — wenig Beachtung finden, weil sie weder zeitgemäß sind, noch sich ein Ansehen zu geben wissen, Männer wie Kaden soll man wenigstens zu ehren suchen, wenn uns hierzu die Gelegenheit geboten wird. An derart eigenen, stillen Männern, denen sicher etwas fehlte, um wirklich durchgreifen zu können, ist Deutschland heute nicht mehr reich. Nichtsdestoweniger sind es Säemänner, deren Saat aufgeht, ohne daß man später ihren Namen kennt.

damaliger Zeit noch gar nicht so selbstverständlich war, wie es heute der Fall ist. Damals waren sich die Musiker noch nicht klar darüber, ob ein Konservatorium oder eine Stadtpfeiferei die bessere Ausbildung vermittle. Kadens vorausschauender Vater vertraute seinen Sohn dem Konzertmeister Hüllweck im Violinspiel und Prof. Döring, dem Komponisten einer Unmenge von Klavieretüden, in Klavier an. Bald kamen dazu noch Studien in Kontrapunkt bei Rischbieter und in Komposition bei Julius Rietz. Als Hüllweck starb, kam Kaden zu dem berühmten Lauterbach, in dessen Quartett der Vater von Richard Strauß als Bratscher saß. Im Alter von 14 Jahren war Kaden bereits so weit, daß er als Geiger in die damals berühmte Buffoldsche Stadtkapelle aufgenommen wurde. Hier hatte er die Kirchenmusiken in der Kreuzkirche neben den Sinfoniekonzerten auf dem Linkeschen Bade (siehe E. Th. A. Hoffmanns Novellen), im Gambrinus und in der Großen Wirtschaft im Großen Garten zu spielen. Als die Kapelle aufgelöst wurde, kam Kaden als Bratschist in die königliche Kapelle. Sein Ruf als solcher war so gut, daß er oft zu den Festspielen nach Bayreuth hinzugezogen wurde. Bereits im Alter von 17 Jahren bekam er eine Stelle als Violinlehrer am Dresdener Konservatorium.

Auf Grund dieser Stellung wurde er als Hörer an der Technischen Hochschule zugelassen. Hier hat Kaden den Grund zu seinem Wissen gelegt und seine ersten Anregungen erhalten. Er studierte bei dem damals hochgeschätzten Friedr. Schulze Philosophie und Pädagogik und kam dadurch auf das Studium der Psychologie. Viel Anregung fand Kaden durch die Freundschaft des Prof. Paul Hohlfeld, der ein begeisterter Anhänger und Herausgeber der Schriften des Philosophen Christ. Friedr. Krause war. Krause ist bekanntlich neben Schopenhauer einer der ersten Philosophen, die sich ausführlich mit Musik befaßten.

Als Frucht dieser Studien ist Kadens Lebenswerk zu betrachten. Er kam als erster auf den Gedanken, eine Musikpädagogik zu schreiben. Was dieser Gedanke in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu bedeuten hat, kann man erst ermessen, wenn man sich klar macht, daß wir außer dieser Arbeit heute noch keine wirkliche Musikpädagogik auf philosophischer und psychologischer Grundlage besitzen. Das Werk Kadens ist im wesentlichen auf Wundts Psychologie aufgebaut und wurde im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts beendet. In diesem leider ungedruckt gebliebenen zweibändigen Werke ist die Lebensarbeit des Schöpfers der Musikpädagogik niedergelegt, der in seinen Forderungen so weit ging, daß er an jeden Lehrstuhl der Musikwissenschaft einen solchen für Musikpädagogik angegliedert wissen wollte, dessen Kollegien auch den Schülern der Konservatorien zugänglich zu machen seien. Einige nähere Ausführungen werden willkommen sein.

Kaden geht von der allgemeinen Pädagogik aus und stellt sich die Aufgabe, den Musikunterricht auf wissenschaftliche Füße zu stellen. Die Musikpädagogik soll sich zur allgemeinen verhalten wie die angewandte Mathematik zur reinen. Das Werk umfaßt zwei Bücher: 1. Die musikalische Erziehungslehre, 2. Die spezielle Unterrichtslehre. Dazu kommt ein Anhang mit bestimmten Angaben über Klavier- und Violinmethodik, Vortrags- und Verständnislehre, Allgemeine Psychologie, spezielle Psychologie der Musik, Ethik, allgemeine Ästhetik und besondere Ästhetik der Musik bilden die Hilfswissenschaften des Werkes, die erst in bezug auf das Subjekt und dann in bezug auf das Objekt abgehandelt werden. Von besonderem Interesse sind die Kapitel über System und Methode. Er schreibt im ersteren über Technik und bespricht hier die Gymnastik, Musiklehre und eigentliche Technik, ferner über Vortrag, wo über korrektes Spiel, schönes Notenspiel, phrasiertes Spiel, ausdrucksvolles Spiel und den Vortragsstil Endgültiges gesagt wird. Dann kommt ein Abschnitt über das Verständnis. Es ist hier die

Rede vom Hören, Empfinden, Denken und Fühlen. Von da geht es weiter zum Deuten und dem ethischen und kritischen Verständnis. Das Kapitel über Methode wird in mechanischer, künstlicher, logischer, darstellender und konstruktiver Methode geschildert. Dem folgen Abschnitte über den erziehenden Unterricht, über einen vereinfachten Lehrgang, die Lehrform und den zyklischen und psychogenetischen Lehrplan.

So viel über die Disposition des gewaltigen Werkes. Es sollen nun einige Worte gesagt werden über einzelne Gedanken Kad ns, die er in seiner Praxis mit großem Erfolge in die Tat umsetzte. Er brachte es wirklich fertig, von seinem Fache, der Musik, aus, allgemeinbildend zu wirken, wenn er z. B. mit seinen Kindern in Gedanken eine Reise nach Indien oder zu den Eskimos oder ins Morgenland unternahm und diese Reise unvermerkt unter dem Titel „Das Volkslied" erfolgen ließ. Es liegt also eine Art Geographieunterricht, von der Musik aus gegeben, vor, der, pädagogisch gesprochen, mit Hilfe von Volksliedern „kindertümlich" gegeben wurde. Den kindertümlichen Unterricht, eine allgemein-pädagogisch ziemlich junge Errungenschaft, verwendete Kaden schon nachweislich im Jahre 1883 vor allem bei seinen Einführungen in Opern. In höchst anschaulicher Weise wurde der Inhalt erzählt und unter Umständen für Kinder zurechtgebogen. Dann wurden die Kinder herangezogen zur Aburteilung und zum Finden der jeweiligen Stimmung. Er erreichte diese unschätzbare Urteilsbildung dadurch, daß er bei der Inhaltserzählung die zugehörige Musik spielte, aber nicht nur einmal, sondern mehrere Male in verschiedenen Stimmungen und Tempi. Die Kinder mußten dann die richtige Vortragsart auswählen und — was die Hauptsache war — begründen. Was sich auf diesem Wege erreichen läßt, soll folgende Probe erhärten. Kaden hatte vor einer aus letzten Dresdener Volksschulklassen bestehenden Zuhörerschaft den „Freischütz" erläutert. Hinterher wurden an alle Kinder zwei Fragen gestellt, die sie schriftlich zu beantworten hatten: 1. Was hat euch am besten gefallen? und 2. warum? Wenn dann von den dreizehnjährigen Kindern Antworten zu lesen sind, wie „Den Wald und das Rauschen habe ich durch die schöne Musik das erstemal richtig verstanden" und „Weil es Herr Musikdirektor Kaden so verstanden hat, uns die Gefühle durch die Musik klarzulegen", so ist der Wert solcher Einführungen nicht mehr abzustreiten.

Einen anderen glänzenden Gedanken nannte er „Neuland". Er ließ von Kindern einzelne Kulturbilder darstellen und sie selbst eine passende Musik dazu finden. Ich selbst habe hier Wunderdinge erlebt. Das Altertum wurde so von der aufgeführten Odysseus- oder Nausikaasage her lebendig gemacht. Ähnlich geschah es mit dem Mittelalter und der Renaissance. Besonders erwähnenswert ist hier die Vermittlung des Faust, den er sich aus dem Urfaust und dem Lessingschen Fragment für seine Kinder zurechtgedichtet hatte; er wollte daran nur, wie er mir sagte, den Erfolg des Entwicklungsgesetzes klar machen. Und wie primitiv waren seine Hilfsmittel! Ein Stuhl mit etwas Silberpapier stellte einen Thron vor, sein umgestülpter Winterüberzieher, so daß das glänzende Innenfutter nach außen kam, einen Krönungsmantel.

Die nächsten Schriften Kadens beschäftigen sich mit dem Phrasierungsproblem und dem Inhalte der Musik. Es ist interessant, ganz früh, meines Wissens schon in den Jahren 1884/85, auf den Ausdruck „Hermeneutik" zu stoßen, der später als Feldzeichen der Kretzschmarschen Schule galt. Er benützte die Hermeneutik aus pädagogischen Gründen deshalb sehr gern, weil sich das Kind durch den ihm näher liegenden Geist der Dichtung leichter in den Geist der Musik einführen läßt. Denn da Kaden nicht das Glück hatte, für seine Schriften Verleger zu finden, so versuchte er, seine Gedanken durch Vorträge weiteren Kreisen zugänglich

zu machen. Und fürwahr, es waren erhebende Stunden, diesem ausgezeichneten Redner zuzuhören! Heutzutage sind Vorträge Mode geworden. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß wenigstens für Dresden Kaden der erste war, der öffentlich Vorträge hielt. So erzählte mir Prof. Lohse, der als Cellist unter Kaden im Konservatorium spielte, vor einigen Jahren, daß man Kaden deshalb für verrückt gehalten habe, weil er öffentliche Vorträge über Musik, Philosophie und Pädagogik hielt. Zum Beweise dafür, daß er nicht nur über eine glänzende Rednergabe verfügte, sondern daß auch gedanklich viel Originelles in seinen Vorträgen steckt, sei auf seinen Vortrag über „Parsifal im Lichte des Zeitgeistes" verwiesen, der in der Kauffmannschen Buchhandlung zu Dresden, Seestraße, gedruckt erschienen ist. — So trat Kaden auch ganz früh für das Phrasierungsproblem, im Anfang sogar unabhängig von Riemann, ein. Und das sollte ihm seine Stellung an der Hofkapelle kosten. Der berühmte Hofkapellmeister Ernst v. Schuch hatte von Dingen wie Phrasierung keine Ahnung und betrachtete Kaden wegen seiner Vorträge längst mit Mißtrauen. Als aber Kaden gar eines Tages für den von Schuch Zeit seines Lebens unterdrückten Komponisten Louis Nicodé durch einen Vortrag eingetreten war, antwortete Schuch auf diese edle Tat damit, daß er Kaden bei der Beförderung zum Kammermusiker überging. Und Kaden trat leider freiwillig aus der Kapelle aus.

Aus den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts ist noch eine Schrift bemerkenswert, die — Gott sei Dank — auch gedruckt vorliegt. Ein Exemplar davon liegt in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. Es ist eine „Philosophie der Musikgeschichte". Wenn man bedenkt, daß die damalige zeitgenössische Philosophie sich mit ganz anderen Dingen befaßte, wenn man bedenkt, daß Hegels Geschichtsphilosophie als konstruiert damals kaum beachtet wurde, und ferner, daß wir erst seit wenig Jahren wieder in Spenglers „Untergang des Abendlandes" ein geschichtsphilosophisches Werk bekommen haben, so erscheint es fast unbegreiflich, wie dieser Mann zu einer Zeit, als z. B. Riemann noch nicht seine Musikgeschichte geschrieben hatte, auf den Gedanken kommen konnte, eine Philosophie der Musikgeschichte zu schreiben. Wem es etwa auffällig sein sollte, daß die letzten Kapitel dieses Büchleins so kurz gefaßt sind, dem diene zur Erklärung, daß die „Philosophie der Musikgeschichte" anfangs als eine fortlaufende Folge von Artikeln in einer damaligen Musikzeitschrift erschienen ist. Diese ging jedoch vor der Zeit ein, und so mußte der Verfasser jeden Artikel nach dem Ende zu verkürzen.

Auch am Konservatorium fand Kaden keine Möglichkeit, seinen Ideen zum Durchbruch zu verhelfen. Dies war der Grund, weshalb Kaden auch diese Stellung aufgab und selbst eine Musikschule begründete, deren Namen „Pädagogische Musikschule" um die Wende des Jahrhunderts bis zum Kriegsausbruch einen guten Klang hatte. In dieser kleinen Musikschule, der Kaden als künstlerischer, der oben genannte Prof. Hohlfeld als wissenschaftlicher Leiter vorstand, wurde ganz nach Kadens pädagogischen Prinzipien gearbeitet. Das Eine läßt sich jedenfalls sagen: Wer je Kadenschen Unterricht genossen hat, der ist auf irgendeine Weise bereichert von dort fortgegangen. So ist es auch zu verstehen, daß Kaden eine größere Zahl Schüler gehabt hat, deren Namen heute in der Musikwelt allgemein bekannt sind. Henri Marteau und Panzner haben z. B. ihren Elementarunterricht bei Kaden erhalten.

Kaden ist auch mehrfach als Komponist hervorgetreten. Doch wird er bei allen denen, die je ihm näher kamen, für immer als ein echter Erzieher, der seinen Ausgangspunkt für die Erziehung von der Musik her nahm, im Gedächtnis leben. Ueber die Stellung Kadens zu den Schein- und Tagesgrößen, die ihn vielfach schon deshalb nicht für voll nahmen,

weil er keine akademische Schulbildung aufzuweisen hatte, soll kein Wort verloren werden. Seine Schüler, und das dürfte ihm der beste Dank sein, werden durch die Verbreitung seiner Geistesart und Schriften, soweit sie vorhanden sind, dafür sorgen, daß er weiterlebt, und so hoffentlich dem Toten zu der Anerkennung verhelfen, die dem Lebenden versagt war.

Zwei Schubert-Opern

(Berichtigung)

Die im Augustheft (Nr. 15/16 dieser Zeitschrift) unter dem obigen Titel gebrachte Besprechung des Herrn Dr. Göhler enthält zahlreiche Unrichtigkeiten, die hiermit, vorbehaltlich einer ausführlichen Widerlegung, kurz berichtet sein mögen:

1. Herr Göhler schreibt Spalte 1: „Der eigentliche Macher“.... bis „Originale verbrachen“. Dies ist, wie die Titelblätter der Klavierauszüge und Textbücher zeigen, unwahr.
2. Herr Göhler steigert seine abfälligen Bemerkungen bis zu der Phrase (Seite 309): „Das ist schlechter als Dreimäderlhaus“. — Zwei Spalten weiter schreibt er, daß er das „Dreimäderlhaus“ nicht kenne.
3. Auf Seite 308: „Wer noch nicht weiß, auf welchem Konservatoristenstandpunkt“.... bis „richtet sich selbst“. — Die einzige Modulation, die an dieser Stelle von den Bearbeitern herrührt, ist die durchaus klassische Akkordfolge am Ende des Abschnitts, der zum Schlußchor überleitet:

Schubert	Einlage			Schlußchor	
h	a	gis	fis	e	a
♯	♯ $\frac{6}{4}{}_{2}$	♮ $\frac{6}{5}$	6	♯	

Alles übrige der Stelle, wie, nebenbei bemerkt, das ganze Melodrama überhaupt, ist Takt für Takt die Wiederholung des Durchführungsschlusses der Ouvertüre, also in der Tat echter Schubert.

Diese Proben mögen hier genügen, die Fähigkeiten und den Geist der Kritik des Herrn Göhler zu kennzeichnen. **Fritz Busch**

Herr Generalmusikdirektor Busch hat außer den vorstehenden Bemerkungen noch eine lange Erwiderung in der Allg. Musik-Ztg. veröffentlicht. Zur Kennzeichnung seiner geistigen Waffen sei nur dies bemerkt:

Ich habe im Anfang meines Aufsatzes, da über den Anteil der drei Bearbeiter an der Arbeit nichts angegeben war, die Vermutung (nicht Behauptung) aufgestellt, daß Rolf Laukner wohl der eigentliche Macher sei, da sein Name auf den Titelblättern in größeren Lettern als der der Dichter gedruckt sei und außerdem ein Reklameaufsatz von ihm an die Bühnen versandt werde. Diese an sich nebensächliche Vermutung, durch die aber die beiden musikalischen Bearbeiter etwas entlastet wurden, gibt Herrn Generalmusikdirektor Busch Anlaß zu der obenstehenden ersten Berichtigung. In der Allg. Mus.-Ztg. drückt er sich noch deutlicher aus. Er schreibt, ich hätte diese Äußerlichkeit „zum Anlaß spaltenlanger Beschimpfungen (wo?) gewählt“ und sie sei „einfach erlogen“, die Klavierauszüge und Textbücher beider Opern lägen vor ihm.

Ich habe in meinem Aufsatz geschrieben: Es liegen zwei Partituren mit folgenden Titelseiten vor, habe die Titelseiten abgedruckt und dann festgestellt, daß der Textbearbeiter seinen Namen in bedeutend größeren Lettern habe drucken lassen als den der Dichter. — Warum spricht nun Herr Generalmusikdirektor Busch nur von Klavierauszügen und Textbüchern? Kapellmeister pflegen doch im allgemeinen nicht Textbücher zu studieren, sondern Partituren. Aber für die Partituren, von denen ich eingangs ausdrücklich spreche, stimmt leider meine Behauptung, und das kann Herr Generalmusikdirektor Busch für seine Beschuldigung nicht brauchen! Wer zu solcher Kampfesweise greifen muß, wer einen Gegner, dem er sonst nicht beikommen kann, dadurch in den Sand zu strecken sucht, daß er ihn fälschlicherweise öffentlich als Lügner hinstellt, der ist wohl für Leute, die mit geistigen Waffen kämpfen, genügend gekennzeichnet.

Wenn ich mich trotzdem mit dem Falle Busch in der nächsten Nummer noch beschäftigen werde, so tue ich es, um an dieses lehrreiche Beispiel einige allgemeine Bemerkungen über literarische Kampfesweise und über Bearbeitungsfragen zu knüpfen. **Georg Göhler**

Händels Saul in szenischer Darstellung

Von Dr. Rudolf Steglich, Hannover

Unter den Aufführungen der Händel-Tage, welche die Städtischen Bühnen Hannovers vom 6. bis 8. Oktober feierten — sie brachten das Oratorium „Saul“, die Opern „Julius Cäsar“ und „Otto“ sowie eine Morgenfeier —, war die Saul-Aufführung ein Ereignis ganz besonderer Art: zum erstenmal in ihrem nahezu zweihundertjährigen Leben wurde eines der großen biblischen Oratorien aus Händels reifer Zeit szenisch dargestellt. Schauplatz des Ereignisses war der viertausend Menschen fassende, architektonisch großartige, akustisch leider wenig günstige Kuppelbau der Hannoverschen Stadthalle: in dem tiefen mittleren Rund das Orchester und ein großer gemischter Chor, dem die Chorgesänge allgemeinerer Haltung übertragen waren — ein weiter Ausschnitt aus den rings ansteigenden Stufenreihen bis zur hochgelegenen Orgelnische hinauf der Raum, in dem die Einzeldarsteller, ein zweiter, in die Handlung eingreifender Gesangschor und ein großer nichtsingender, nur dem körperlich-räumlichen Ausdruck der Musik hingegebener Bewegungschor den dramatischen Verlauf sichtbar machten — keinerlei Dekoration, nur Scheinwerferlicht über dem Ganzen oder über Teilen des Raumes, wie es der Wechsel der Szenen forderte.

Die szenische Aufführung eines Oratoriums wie des „Saul“ ist nun zwar nicht, wie Übereifrige bei diesem Anlaß behaupteten, das, was Händel „eigentlich gewollt“ hat. Händel hat vielmehr seine Oratorien gerade auf das gestellt, was durch die Wendung von der Oper zum Oratorium, durch den hiermit völlig durchgeführten Verzicht des musikalischen Dramas auf jedes sichtbare „Requisit“ gewonnen war: eine gewaltige Befreiung und Verinnerlichung der Phantasie. Aber die Mehrzahl der Hörer verfügt seit langem schon nicht mehr über das zur Aufnahme eines solchen Werkes nötige musikalisch erregbare „innere Gesicht“ — sonst hätte man die Händelschen Oratorien ja auch nicht für Kirchenmusik ansehen können. So scheint es denn doch einmal angebracht, daß ein phantasiebegabter Mensch dieser Mehrzahl die Phantasiearbeit, die jeder einzelne in sich selber leisten müßte, und damit auch die dramatische Natur des Werkes ad oculos demonstriert — obwohl dabei andrerseits den musikalischen

Phantasiemenschen, die solcher Hilfe nicht bedürfen, die Freiheit des inneren Sehens genommen wird, in der gerade die besondere Fruchtbarkeit des Oratoriums liegt. Und wenn nun dieser inszenierte „Saul" in Hannover, das bisher in bezug auf Oratorienpflege ein sehr dürrer Acker war, nicht nur zur Festaufführung, sondern außerdem noch dreimal innerhalb von acht Tagen einen Riesenraum mit einer begeisterten Menge füllt, so ist denn doch mit alledem etwas sehr Wesentliches von dem erreicht, was Händel wirklich gewollt hat: die Wirkung auf ein großes Publikum.

Den Hauptanteil an dieser außergewöhnlichen Tat trug der Hannoversche Opernregisseur Dr. Hanns Niedecken-Gebhard. Allerdings hatte seine Bearbeitung, die der Chrysanderschen, das Original ohnehin schon tüchtig zusammenstreichenden Einrichtung folgte, noch über Chrysander hinaus den Grundplan des Händelschen Saul wesentlich und in Rücksicht auf das Werk nicht gerade glücklich verändert.

Die beiden ersten Akte waren in einen zusammengezogen, ihre Schlußchöre fielen weg, der Neidchor trat an Stelle des zweiten Schlußchors. Das Halleluja war vom Ende der Siegesfeier im ersten Akt an die Stelle der Schlußfuge im letzten Akt gesetzt, überdies war, nach einem Vorschlag Chrysanders, der Titel „Saul" in „Saul und David" geändert. Diese „dramaturgischen" Eingriffe verkennen die Dramaturgie Händels, ohne von der Notwendigkeit des Eingriffs zu überzeugen. Die Titeländerung — man könnte mit gleichem Recht „Maria Stuart" in „Maria und Elisabeth" verbessern — zerspaltet von vornherein die einheitliche Händelsche Anschauung des Werks; wir erleben nicht mehr das Schicksal Sauls und seines Reiches, worauf dann nach Sauls Untergang im Schlußchor ein neuer Horizont sich auftut: der Beginn des Reiches Davids; sondern es erscheinen nun die persönlichen Beziehungen zwischen Saul und David als die Hauptsache, und der Schlußchor öffnet keinen neuen Horizont, sondern ist eben ein richtiger, tüchtiger Schlußpunkt, besonders verdickt noch durch das hierher verpflanzte Halleluja (das zudem an dieser Stelle, nach einer Niederlage und bloßem Entschluß zu neuem Kampfe, nur als ein Halleluja auf Vorschuß gewürdigt werden kann). Der Neidchor endlich (ganz abgesehen davon, daß er gerade am Aktbeginn wie der Wutchor am Aktschluß bei Händel als Eckpfeiler des mittelsten Akts besondere Bedeutung hat und daß beide Chöre psychologisch wie architektonisch aufeinander bezogen sind), dieses „Weiche, höllgeborener Neid!", zu Beginn jenes Akts voll unmittelbarer dramatischer Spannung als Beschwörung der dunklen Macht, die eben daran ist, Sauls Reich zu untergraben, ist am Schluß, wo der Neid sein Werk getan, den König zum Meineid und zum Mordanschlag auf den eigenen Sohn verführt hat, nur noch ein Treppenwitz der Weltgeschichte.

Nachdem Dr. Niedecken an seinen Inszenierungen der Händelopern „Julius Cäsar" und „Otto" in Göttingen und Hannover seinen neuen Regiegedanken entwickelt hatte: „Weg von ‚Requisit' und naturalistischem Gebaren zu abstrakter, tänzerischer Darstellung der Idee!", versuchte er diesen Gedanken am „Saul" zum erstenmal mit großen Massen durchzuführen. Es fehlte nicht an starken Eindrücken. Aber das Ganze war nicht so einheitlich durchgebildet wie in seinen Händelopern-Inszenierungen. Anregungen verschiedenster, zum Teil einander widersprechender Art (Max Reinhardt — Mary Wigmann) waren noch nicht völlig verarbeitet. Das lag zum Teil offenbar an der für solch große Aufgabe zu knapp bemessenen Vorbereitungszeit, zum Teil aber wohl auch an der widerspruchsvollen Aufgabe selbst, die sich Dr. Niedecken gestellt hatte: das Streben, vom „Requisit" loszukommen, führt folgerichtig von der szenischen Oper zum rein musikalischen Oratorium — das war ja eben auch der Weg Händels; Niedecken aber versucht damit in entgegengesetzter Richtung vom Oratorium zum Szenischen zu kommen.

Und trotz aller aufgewandten Regiekunst empfand ich doch viel stärker und unmittelbarer noch als den räumlichen Eindruck der Bewegungen auf dem großen Stufenbau den Raumeindruck, den das Ohr durch die Musik selbst empfing dank der stilgerechten Gliederung des Orchesters in die drei Chöre der Streicher, der Holz- und der Messingbläser, zu denen noch die reichbesetzten Akkordinstrumente traten (drei Flügel, Orgel, Harfen), dank der scharfen Scheidung voll und solistisch besetzter Partien, dank endlich der geschickten Aufstellung der Chöre im Raum — auch eine hohe Galerie in der Kuppelwölbung war mit Glück einbezogen. Dieses nur in Konzertaufführungen noch nie so klar und stark erschienene mannigfach abgestufte rein musikalische Raumleben war mir einer der tiefsten Eindrücke dieser Hannoverschen Aufführung.

Den musikalischen Führer, der sich gemeinsam mit Dr. Niedecken für das Händelfest eingesetzt hatte, Richard Lert, ließ die Intendanz vor einigen Wochen nach Mannheim ziehen. Den gefährdeten Saul rettete aber schließlich die Energie des Bochumer Generalmusikdirektors Rudolf Schulz-Dornburg — keine leichte Aufgabe, zumal da der große Chor erst kurz vorher eigens für die Saul-Aufführung gebildet, also noch kein fertiges künstlerisches Instrument war. Unter den mitwirkenden Künstlern des Hannoverschen Opernhauses ragte Willy Wissiak (Saul) als stärkste dramatische Kraft, Wilhelm Rabot (Samuel) durch die reifste Gesangskunst hervor.*)

*) Anmerkung der Schriftleitung: Es wird vielleicht die Leser unserer Zeitschrift interessieren, daß ich schon vor etwa 15 Jahren, nicht lange nach dem Berliner Händelfest von 1906, in deren Festschrift ich für eine szenische Aufführung der dramatischen Oratorien Händels eingetreten war, eine szenische Bearbeitung gerade des Saul hergestellt habe, die aber, wie so vieles andere, liegen geblieben ist. Damals lag Händel den Bühnen noch vollständig fern, und ich hätte wohl vergeblich den Versuch gemacht, das Werk an eine Bühne zu bringen; es braucht alles seine Zeit. Natürlich lag meiner Bearbeitung nicht die Chrysanders, die ich gerade für eine szenische Aufführung nicht für günstig halte, zugrunde, sondern Händels Originalpartitur, die für Bühnenzwecke eingerichtet wurde. Eine Anwendung von dramatischen (Bewegungs)-Chören ergab sich natürlich von selbst, daneben aber auch eine solche eines Chors im antiken-(oratorischen) Sinne. Der berühmte Neidchor sollte von einem möglichst großen, unmittelbar hinter dem Vorhang aufgestellten, unsichtbaren Chor gesungen werden. Während des Schlußchores, den ich Proklamationschor taufte, sollte David vom Volk zum Wahlkönig mit Anschluß an germanische Sitten gewählt werden. Er ist einer jener gewaltigen, realpolitischen Chöre mit rituellem Einschlag, wie sie nur Händel in England schreiben konnte. Ein Halleluja ist hier ganz deplaziert. Die paar Bemerkungen Dr. Steglichs zeigen auch mir, daß der Bearbeiter Dr. Niedecken bei weitem nicht in die Tiefen Händelschen Geistes gedrungen ist. A. Heuß

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat mir den Auftrag erteilt, den regelmäßigen Bericht über das Berliner Musikleben zu übernehmen, nachdem Bruno Schrader, der langjährige hochverdiente Berliner Referent auf seinen eigenen Wunsch als Mitarbeiter der „Z. f. M." ausgeschieden ist. Indem ich mich — angesichts der Verantwortung, die ich übernehme, nicht ohne Zögern — anschickte, diesem ehrenvollen Auftrag nachzukommen, möchte ich mit einigen Worten darlegen, wie ich mir seine Erfüllung denke. Nicht kann es sich in der Raumnot unserer Tage um eine detaillierte Schilderung des vielverzweigten Berliner Musikbetriebs, um Kritik im einzelnen handeln. Die Fülle der Erscheinungen könnte überdies nur verwirren. Es läßt sich nur der Versuch machen, aus dem Wettstreit schaffender und reproduzierender Künstler, aus dem chaotischen Durcheinander widerstreitender Stile und Tendenzen, aus dem Widerspiel der ..... ismen und ..... ianer das Wesentliche und Typische in gedrängter Darstellung zusammenzufassen und unter Bekämpfung aller Zersetzungserscheinungen das Gesunde, Keimfähige, Triebkräftige nach Möglichkeit zu fördern.

„Berolina non cantat" könnte man unter Variation eines bekannten Sprichworts vom Berliner Sommer sagen. In den Monaten Juli und August ist Berlin, eine Stätte lärmhafter Nüchternheit, bei rasendem Operetten- und Amüsierbetrieb die amusischste Stadt der Welt. Sie war es in diesem Sommer unseres Mißvergnügens mehr denn je.

Die Präludien des Konzertwinters setzten bereits Ende September ein. Den Vorpostengefechten, in welche einige „große Kanonen" (Battistini, Onegin) ihre Treffer hineinböllerten, folgten bisher verhältnismäßig wenige Konzerte. Das ist nicht weiter merkwürdig angesichts der ungeheuerlichen wirtschaftlichen Not, die das Konzertieren nur Berühmtheiten und einigen wenigen Künstlern möglich macht, die ihre letzten Mittel zusammenraffen, um nicht ganz vom Schauplatz der Öffentlichkeit zu verschwinden. Ein tragisches Geschick für die junge, aufstrebende Musikergeneration! Inwieweit die beabsichtigte, der intensivsten Förderung würdige Einrichtung von „Einführungskonzerten" Abhilfe zu schaffen vermag, muß erst abgewartet werden. Ja, der Geldbeutel regiert heute, mehr denn je, die Stunde — kein Wunder, daß die unfinanzierten Genies von der Erfindung Gnaden einem finanzierten Genie von des Konzerns Gnaden das Feld räumen mußten: während Beethoven, von anderen Sinfonikern zu schweigen, bisher nur gelegentlich zu Worte kam (Eroica unter Bruno Walter), setzte mit einem im größten Stil angekündigten, ungezählte Milliarden verschlingenden Zyklus, der sämtliche Sinfonien Gustav Mahlers umfaßt (Dirigent: Klaus Pringsheim) ein wahrer sinfonischer Malstrom ein, dem sich mit gleichzeitigen Aufführungen der zweiten und vierten Sinfonie (Bruno Walter und Heinz Unger) wetteifernde Seitenströmungen zugesellten. Daß Bruno Walter die klingende Welt des vergeblich nach Ausgleich zwischen Wollen und Erfüllung ringenden, an den Grenzen seiner Begabung ohnmächtig rüttelnden, innerlich zwiespältigen Intentionisten Mahler restlos lebendig zu machen weiß, hat die Wiedergabe der „Auferstehungssinfonie" durch unsere wackeren Philharmoniker wieder einmal bestätigt. Ob Dr. Unger in seiner Eigenschaft als Mahler-Schwärmer gerade beabsichtigt hat, durch Zusammenkoppelung der (wenigstens durch hohles Pathos unbeschwerten) vierten Mahler-Sinfonie mit Händels kleiner „Cäcilienode" (1739) den Unterschied zwischen erdgebundener und schöpferischer Phantasie auch dem begriffsstutzigsten Hörer klarzumachen? Das Verdienst des strebsamen und begabten jungen Musikers um Verbreitung ästhetischer Erkenntnisse soll jedenfalls nicht geschmälert werden. Dafür, daß er die Kantate Händels wieder einmal den Berlinern vorführte, gebührt

ihm aufrichtiger Dank, wenn er auch als ausgesprochen modern eingestellter Musiker diesem Werk innerlich ferner steht. Die „Cäcilienode“ ist trotz einiger matter Stellen ein Werk beglückender Art. Sie wirkt kraft der lebendigen Charakteristik der Chöre und durch die Ausdruckskraft der von Soloinstrumenten auf das reizvollste umspielten Arien auf den unverbildeten, für die Sprache echter Empfindung empfänglichen Hörer mit unverminderter Frische. In der F-Dur-Arie für Sopran erhebt sich die Musik zu ruhevoller Frömmigkeit. Der letzte Satz bringt einen höchst eindrucksvollen Wechselgesang zwischen Solostimme und Chor: dieser beantwortet die vom Sopran (in der Aufführung vom Tenor) unbegleitet gesungenen Strophen jedesmal mit überwältigender Wucht: ein echt Händelscher Zug von packender Wirkung.

Händel (Trost) und Mahler (Trust) — auf diese kurze Formel könnte man das Gegenspiel widerstreitender Kräfte bringen, die dem Auftakt zum Konzertwinter 1923/24 das Gepräge gaben. Sie sind Symbol unseres gegenwärtigen Lebens: Innere Kraft oder Verflachung, darum geht heute in deutschen Landen der Kampf, dessen Ausgang über die Zukunft unserer Kunst entscheidet.

*H. J. Mosers „Geschichte der Deutschen Musik“ *)*

Besprochen von Dr. Rudolf Steglich

„Endlich! Eine deutsche Musikgeschichte!“ So begrüßte vor einigen Jahren diese Zeitschrift den ersten Band der Geschichte der deutschen Musik Hans Joachim Mosers. Es war in diesem Buche wirklich etwas Neues und Eigenes versucht. Das hohe Ziel, das sich Moser gesteckt hatte, ein musikalisches Gegenstück zu Wilhelm Scherers Geschichte der deutschen Literatur zu geben, war zwar nicht erreicht, aber es war doch ein Schritt dahin getan. Und der Reiz der neuartigen Darstellung und die fühlbare Begeisterung des Verfassers für seine Aufgabe trugen auch kritischere Beurteiler leichter über die Mängel des Buches hinweg.

Nun legt Moser, nachdem inzwischen der erste Band bereits in zweiter Auflage erscheinen mußte, vom zweiten Bande den ersten Halbband vor, der die deutsche Musikgeschichte vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns schildert. Auch hier klingt jene Begeisterung noch an manchen Stellen auf, auch dieser Halbband zeugt von der großen Belesenheit des Verfassers. Es ist mit vielem Fleiß ein gewaltiges Material zusammengetragen. Aber das vermag nicht mehr die Mängel aufzuwiegen, die hier unverhüllter und gehäufter als im ersten Bande hervortreten.

Daß die in jenem Bande verheißungsvoll begonnene besondere Art der Darstellung nach Kulturkreisen des deutschen Musiklebens aufgegeben ist, zerstört die Einheit des ganzen Werkes und bringt doch dem zweiten Band keinen Vorteil, vielmehr nur Nachteile. Eine soziologisch eingestellte Musikgeschichtsbetrachtung hätte auch im 17. und 18. Jahrhundert gewiß nicht, wie Moser fürchtet, mehr Zusammenhänge zerrissen als eine andere Einteilung. Sie hätte den Verfasser allerdings gehindert, sich mit der nachgerade gang und gäbe gewordenen Einschachtelung der Jahrhunderte oder

*) Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, 2. Band, 1. Halbband, Stuttgart und Berlin 1922, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger.

Halbjahrhunderte in Begriffe wie Barock oder Empfindsamkeit zu begnügen. Sie hätte der Nivellierung der musikalischen Erscheinungen innerhalb der großen Stilzeitalter durch diese fertigen, den reiferen Schwesterwissenschaften entlehnten Begriffe entgegengewirkt. Sie hätte den Verfasser davor bewahrt, streckenweise nur musikgeschichtliche Illustrationen zu jenen Begriffen zu geben, den musikgeschichtlichen Stoff oft nur mittelbar, literarisch zu bereden. Sie hätte ihn vielmehr angeregt, diesen Stoff neu zu behören und dadurch zu eigenen musikgeschichtlichen Grundbegriffen vorzudringen (die sich natürlich denen der Schwesterkünste verschwistert erweisen würden). Sie hätte ihn noch tiefer in die Verschiedenheiten der Erscheinungsformen musikalischen Lebens innerhalb der großen Zeitwellen hineingeführt, hätte ihn etwa die Wirkung des dreißigjährigen Krieges auf die Musik durch die Umschichtung und Wandlung der Gesellschaft, damit auch das Wesen (und das schnelle Vergessenwerden!) Heinrich Schützens, weiterhin z. B. die Zweiheiten Bach-Händel und Haydn-Mozart elementarer begreifbar gemacht, als jene von außen herangebrachten und zudem nicht recht in die Tiefe gedrungenen Begriffe es vermochten. So ist denn die Fülle der mitgeteilten Ereignisse, Zitate und Namen, obwohl in manchen Abschnitten geschickt und belehrend zusammengestellt, auf weite Strecken hin Rohmaterial geblieben.

Im Gegensatz hierzu erweckt allerdings die regelmäßige Einteilung des ganzen Werks den Anschein planvoller Durchdringung des Stoffs. Aber diese „Architektur" erweist sich nicht als das, was sie sein sollte: Ausdruck der Kräfte, die hinter jenen Ereignissen und Namen stehen. Sie scheint vielmehr hauptsächlich errichtet im Vertrauen auf die magischen Kräfte der Zahlen sieben und drei: beide Bände zählen je sieben Bücher, jedes Buch hat drei Kapitel. Was Wunder, daß die schöne Architektur Fassade bleibt, während es im Hause selbst oft an der natürlichsten Verbindung und Entfaltung der Räume mangelt. Wie muß sich der Stoff biegen, um den heiligen Zahlen zu Willen zu sein! Heinrich Schütz wird unter der Überschrift „Von der Motettete zur Kantate" auf elf Seiten abgetan; Bach und Händel erhalten je ein ganzes Kapitel; Haydn und Mozart werden in eins zusammengesteckt (wobei auf Schöpfung und Jahreszeiten zusammen ebensoviel Raum entfällt wie in einem andern Kapitel auf — Friedrich den Großen). Das 17. Jahrhundert wird außerordentlich breit auseinandergelegt, muß es doch plangemäß die sechs Kapitel zweier Bücher füllen; instrumentale Kirchenmusik und vokale, instrumentale, weltliche Musik und vokale, dazu die Oper erhalten je ein Kapitel. Dagegen sind in dem Buche, das die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts behandelt, Oratorium und Lied, Singspiel und Oper in ein einziges Kapitel zusammengepfercht. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist im Gegensatz zu der Behandlung der anderen Zeiten ganz aufs Biographische gestellt. „Bach-Kleinmeister-Händel" heißt seine Kapiteldreizahl. Gewiß ein Muster symmetrischen Aufbaus. Aber gerade an diesem Muster wird es besonders deutlich, daß diese Architektur nur ein leeres Schema, nichts von innen Gewordenes ist. Es wäre nicht nur eine wesentliche Forderung dieses Planes, sondern auch im übrigen reizvoll und verdienstlich gewesen, in dem Kleinmeisterkapitel aus der Vielheit der Gestalten und Werke den Typus des damaligen Durchschnittsmusikers, die musikalische Atmosphäre der Zeit zu entwickeln, so daß von diesen Grundbegriffen aus die überragende Größe der Flügelleute Bach und Händel erst recht anschaubar wurde. Mosers Kleinmeisterkapitel aber bleibt Stückwerk, ist nichts als eine auf die einigermaßen geschlängelte Luftlinie Hamburg—Wien aufgereihte lockere Kette kurzer Lebensbeschreibungen.

Auch an andern Stellen des Buchs stößt man auf dieses primitive Verfahren. Oft legt schon die fragwürdige stilische Verknüpfung das Flickwerk bloß: „Wenden wir uns zum deutschen Klavierspiel des 17. Jahrhunderts, so (?) ist dieses ..." (S. 119). „Wir kommen nun endlich zusammenhängend (?) zur bedeutendsten frühdeutschen Opernstadt" (S. 179).

Noch befremdlicher aber, weil zudem die Grundeinstellung Mosers zu dem geschichtlichen Stoff grell beleuchtend, wirkt eine Stelle wie diese (S. 142): „Wir kommen zu dem großen Genius des deutschen Barockliedes, den man mit Recht den Schubert des 17. Jahrhunderts genannt hat, zu Adam Krieger.

Kurz und bescheiden, in Freundschaftsfreuden aufgehend wie ‚Schwammerls‘ Leben, ist auch das seine hingegangen.“ Unverkennbar ist die Vielseitigkeit der Vortragsart in diesen zwei Sätzen. Da folgt auf sachlichen Lehrton: „Wir kommen zu ...“ erst berauschender Schönklang: „dem großen Genius des deutschen Barockliedes“, dann Brustton der Überzeugung: „den man mit Recht ...“, weiterhin prächtig ausladende Geste, Gipfelpunkte der Jahrhunderte zusammenraffend: „den Schubert des 17. Jahrhunderts“ und schließlich gemütsweiche Einfalt des vielbeliebten Dreimäderlhauses: „Kurz und bescheiden ... wie ‚Schwammerls‘ Leben ...“. Sollte man zumal als Musikwisssenschaftler das Schwammerl nicht lieber Rudolf Hans Bartschs glücklichen Erben, eben den Architekten des Dreimäderlhauses überlassen und sich dafür jenes anderen Spitznamens „Ganevas“ erinnern, den Schubert sich zuzog, weil er angesichts jedes neuen Ankömmlings zu fragen pflegte: „Kann er was?“ Bei aller ihrer Vielseitigkeit fehlt jenen beiden Sätzen nämlich doch sehr Wesentliches: die unmittelbare Anschauung, die Einfühlung aus eigener Kraft die des Gebrauchs fremder Requisiten überhebt, es fehlt der künstlerische wie der wissenschaftliche Charakter. Das muß um so mehr hervorgehoben werden, als das Buch selbst laut Vorrede ausdrücklich den Anspruch erhebt, den Stoff künstlerisch-lebensvoll zu gestalten und zugleich wissenschaftlich auf der Höhe zu sein.

Daß es sich bei dieser Stelle nicht um eine einmalige, zufällige Entgleisung handelt, sondern um eine allerdings besonders scharfe Ausprägung des Grundzugs der ganzen Darstellung, mögen einige Sätze der Vorrede belegen, in denen Moser erzählt, wie er seiner Aufgabe beizukommen versuchte, nämlich: „indem ich gleichsam wie Odysseus ins Reich der Schatten eindrang: die Gestalten und Ereignisse der musikalischen Vergangenheit unseres Volkes ließ ich wie einen gewaltigen Heerzug in stummer Verzauberung an mir vorübergleiten. Wen ich darin als wichtig und bezeichnend zu erspähen meinte, den zwang ich, von meiner Opferschale zu trinken und mir neu durchblutet Rede zu stehen, was er gewollt und mit welchen Augen er seine Zeit gesehn. Nur so glaube ich, daß uns ‚Geschichte‘ das vormals wirklich ‚Geschehene‘ treulich wiederzugeben vermag. Natürlich läßt sich auch so die erbarmungslose Zuverlässigkeit einer photographischen Kamera nicht erreichen, aber diese wäre weiß Gott kein erstrebenswertes Ziel — nur durch das leicht trübe Medium einer Persönlichkeit hindurch gesehen, kann Geschichtsdarstellung zum lebensvollen Kunstwerk werden.“

So spricht (in jenem Stile zu reden), kein Wilhelm Scherer der deutschen Musikgeschichte, sondern höchstens ein Felix Dahn des musikhistorischen Romans.

Gewiß bleibt dem begrenzten menschlichen Erkenntnisvermögen die absolute Zuverlässigkeit unerreichbar. Aber diese Zuverlässigkeit ist dennoch der Wissenschaft nicht nur ein erstrebenswertes, sondern ein lebensnotwendiges Ziel. Sie gäbe sich selbst auf, wenn sie dieses Ziel aufgäbe. Und was die Trübe der Persönlichkeit als Vorbedingung lebensvoller Schöpfungen anlangt, so haben sich, bisher wenigstens, Werke der Wissenschaft oder der Kunst stets um so lebenvoller und dauernder erwiesen, je mehr sich die persönliche Trübe ihrer Schöpfer in dem auch gegen die eigene Persönlichkeit erbarmungslosen Zuverlässigkeitsstreben des Forschers und des Künstlers geklärt hatte. Das sind Gemeinplätze, gewiß, aber sie mußten hier dennoch erwähnt werden.

Um zu erkennen, wie sehr das Mosersche Buch die Zuverlässigkeit selbst in der Mitteilung einfacher Tatsachen vermissen läßt, ohne daß die Geschichtsdarstellung dadurch irgendwie lebensvoller würde, schlage man beispielsweise die Seiten 286—87 auf, die einem Teil des Händelschen Opernschaffens gelten, also einem Gebiet, wo man Moser, den Bearbeiter des Orlando zum Hallischen Händelfest 1922, ganz besonders zu Hause vermuten darf. Aber: Im zweiten Aufzug des Tamerlan wird nicht Astoria von allen verlassen, wie Moser schreibt, sondern Andronicus. — Der „Abschied“ des Bajazet, von dem Moser spricht, ist eine große Sterbeszene. — Faustina hieß 1726—28, als sie in London sang, noch nicht Hasse, wie Moser behauptet; sie heiratete Hasse erst 1730. — Admet ist, obwohl Alceste als eine Hauptperson darin vorkommt, nicht schlechthin eine Alceste-Oper, wie

Moser sie nennt. Sonst wäre übrigens das Londoner Opernunternehmen schon vor der Admet-Aufführung an dem Besitz der beiden eifersüchtigen, nur paritätisch zu verwendenden Primadonnen Faustina und Cuzzoni zugrunde gegangen. Admet ist vielmehr eine — Admet-Oper, sie stellt das Problem des Mannes zwischen zwei Frauen in den Vordergrund. — Siroë, einer der beliebtesten Opernhelden Metastasios, ist nicht eine „die", wie zweimal bei Moser zu lesen, sondern ein „der". — Händel hat für die erste Londoner Opernakademie, wenn man schon zählen will, nicht 12, sondern 13, genau genommen sogar $13^1/_3$ Opernpartituren geschrieben. — Nicht erst seit Rodelinde ist der Tenor neu zu Ehren gekommen, in dem ihr vorausgehenden Bajazet hat er sogar die Titelrolle. — Gewaltige Baßstücke, z. B. für den bedeutenden Bassisten Boschi, gibt es in Händels Opern schon lange vor dem Ezio.

Offenbar trägt an allen diesen Mängeln nicht allein die gekennzeichnete Einstellung des Verfassers zu seiner Aufgabe Schuld, sondern auch die spürbare Eile, in der das Buch geschrieben ist. Da aber dem Ehrgeiz des Verfassers doch keineswegs mehr an dem fixen Erscheinen des Werkes als an dessen Ausreifen gelegen haben dürfte, muß man annehmen, daß er das Opfer eines auf baldmöglichste Ausnutzung günstiger Konjunktur bedachten Verlagsvertrages wurde. Die Not der Zeit mag daran Mitschuld haben. Aber sie kann in solchem Falle nicht ent-schuldigen. Wissenschaftliche Arbeit zu einem Termingeschäft zu machen wie etwa die Fabrikation von Schnürsenkeln oder Suppenwürfeln, heißt ihr Wesen von vornherein verkennen. Es handelt sich hier ja nicht um mechanische Anfertigung, sondern um organisches Wachstum eines lebendigen Ganzen aus dem Rohmaterial des Wissensstoffs, um ein Wachstum, das sich ebensowenig wie das Werden eines Gedichts oder eines Liedes mit der Uhr in der Hand oder dem Kalender auf dem Schreibtisch kommandieren läßt und das übrigens nicht nach der mit der Elle zu messenden Länge seines Ergebnisses, aber sehr wohl auch nach der Zuverlässigkeit seines Gewebes zu werten ist.

Es steht hier mehr auf dem Spiel als das geschäftliche Interesse eines Verlags und das persönliche eines Verfassers, denn eine mit dem Anspruch auf wissenschaftliche und künstlerische Wertung hervortretende Geschichte der deutschen Musik muß von der Welt als ein Spiegelbild deutscher Geisteskultur angesehen werden.

Nachwort der Schriftleitung. Daß wir diese ausführliche Besprechung gerade in dieser Nummer erscheinen ließen, hat natürlich seine tiefere Bedeutung. In strengster Sachlichkeit von einem charaktervollen, trefflichen Fachmann, den gerade auch Moser schätzt, verfaßt, stellt die Kritik den noch jüngeren Hallenser Professor der Musikwissenschaft vor eine ernste Frage, ein Entweder-Oder. H. J. Moser, unstreitig die vielseitigste Begabung unter dem ganzen musikalischen Nachwuchs — er ist nicht nur Universitätsdozent, sondern auch Sänger, Dichter, Komponist, Bearbeiter, Übersetzer, Roman- und Musikschriftsteller, Vortragsredner, Tageskritiker und weiß sonst noch was — wird sich nämlich entscheiden müssen, ob er, kurz gesagt, in ernster, stiller Arbeit oder in moderner Betriebsamkeit aufgehen will. Für das letztere liegt, wie die Besprechung zeigt, die Gefahr bereits vor, denn es ist immer bös, wenn ein Gelehrter sich unwissentlich in Banalitäten verfängt. So möge denn diese Besprechung die obige ernste Frage an den Verfasser stellen, und hoffen wollen wir, daß er seinem Kritiker später einmal sehr dankbar ist.

Allerlei Nachdenkliches über Musik und Sonstiges / Von Dr. Alfred Heuß

Wie soll jemand als Künstler etwas Rechtes sagen können, wenn er als Mensch nichts Rechtes zu sagen hat.

\

Wagners Siegfried schmiedet sich sein Schwert aus den Stücken eines früheren, gewaltigen Schwertes. Das Geniale besteht erstens darin, daß er in diesen Teilstücken die Güte der Materie, der Substanz, ohne weiteres erkannte, d. h. zu erkennen glaubte. Zweitens, daß er auf den Gedanken kam, die Stücke müßten in ihre Urbestandteile, gewissermaßen ihre Prinzipien gelöst und von hier aus neu, mit neuem Geiste geformt werden. Das Ganze ist ein sehr schönes Symbol wahren, künstlerischen Schaffens. Unsere heutigen Genies halten es aber mit Mime, der zwar ein an einem Konservatorium gelernter Schmied ist, ganz Geschicktes auch für Knaben, Frauen und schwache Männer leistet, aber es doch nur zu solchen Waffen bringt, die ein rechter Mann wie einen Pappstiel zerbricht. Der Dümmste ist übrigens Mime noch lange nicht, er steht insofern immer noch über den meisten modernen Komponisten, als er wohl weiß, worauf es schließlich ankommt, deshalb in den Schwertstücken keineswegs etwas „Veraltetes“ sieht; aber es fehlt ihm am sonstigen, zunächst an der nötigen originalen geistigen Kraft, die sich bei Siegfried als erstes insofern instinktiv äußert, als er sofort erkennt, die Stücke müßten eingeschmolzen, in ihre Prinzipien zurückgeführt werden.

Dadurch, daß Wagner imstande war, eine sogar große Zahl Symbole zu prägen, zeigt er sich als echter Dichter. Ein Symbol paßt immer auf ungezählte Erscheinungsarten — Symbole sind auch das wahrhaft Musikalische in allen Künsten, weshalb auch die Tonkunst die eigentlich symbolische Kunst ist —, während das Allegorische über den Einzelfall nie hinauskommt; denn sobald man es allgemein anwenden will, zeigt es seine Afternatur. Wie z. B. Pfitzner in seinem „Palestrina“ das künstlerische Schaffen erklärt, mag — vielleicht — für ihn selbst zutreffen, auf den wahren Palestrina oder einen anderen großen Meister bezogen, stimmt es an allen Ecken und Enden nicht. Es gibt aber keinen großen Meister, der nicht „Siegfried“ gewesen wäre, keinen!

\

Der — wahre — Musiker ist derjenige Künstler, der aus dem tiefsten Unbewußtsein schöpft und mit dem schärfsten Bewußtsein arbeitet.

\

Man muß gerade den sehr Talentierten immer wieder sagen, daß vom reinmusikalischen Standpunkt aus die Tonkunst ganz und gar nicht schwer zu erlernen ist, leicht beweisbar an dem massenhaften Vorkommen musikalischer Wunderkinder verschiedenster Art, gerade auch kompositorisch. Die Tonkunst wird aber furchtbar schwer, und zwar für jeden, wenn es gilt, ihre Mittel zu zwingen. Da gibt's dann gerade für die stark Talentierten ein Entweder — Oder: Entweder Talent — oder Charakterleistungen.

Daß man heute in jeder Beziehung so sehr auf dem rein Musikalischen herumrutscht, zeigt natürlich nur an, wie sehr es abhanden gekommen ist. Man ersehnt es deshalb und sieht es als das Höchste, ja als das allein Maßgebende an. Für musikalisch-starke Zeiten, wie ebensolche Köpfe, ist das rein Musikalische gewissermaßen selbstverständlich gewesen, wobei es ihnen nicht im geringsten einfiel, es etwa gering zu achten. Im Gegenteil: Sowohl instinktmäßig wie mit ihren geistigen Augen sehen sie eben, von welcher selbstverständlicher Wichtigkeit es ist, weshalb sie denn auch beizeiten daran gehen, diese Fundamentalfrage als erste in Ordnung zu bringen. In erster Linie wollen und müssen sie „Musiker", vollendete Musiker werden. Sind sie dies, so dient nun ihr Musikertum den höheren, allgemein geistigen und menschlichen Zwecken.

Es wäre somit also ganz recht, wenn man heute das Hauptgewicht wieder auf das Musikalische legte, weil wir gewissermaßen wieder blutige Anfänger sind. Dazu gehört aber der ganze Jugendglaube, verbunden mit dem dämonischen Fleiß, der sich dieses ursolide Musikertum erwirbt, sowie aber das sichere, instinktive Erkennen, was es denn eigentlich zu erlernen gilt. Und wer das rein Musikalische im atonalen Brei sucht, ist von vornherein verloren.

Die einzige Ästhetik, nach der man sich heute richtet, ist die des Erfolges. Und diese wird von der Masse geliefert.

Ein selbständiger geistiger Kopf — Selbstdenker, wie Schopenhauer diese seltene Spezies Männer nennt — macht nicht im mindesten Anspruch darauf, daß man ihm überall zustimmt. Wohl aber rechnet er damit, daß man ihn versteht, wenn man den Untergrund seines Wesens, seiner Weltanschauung kennt. Zwischen Verstehen und Zustimmen ist ja auch, je nachdem, ein großer Unterschied, wobei es allerdings oft vorkommt, daß, hat man etwas wirklich verstehen gelernt — eben gerade auch im obigen, tieferen Sinn —, man ihm nach anfänglichem Sträuben auch zustimmt. Hinwieder ist es nicht selten, daß die Menschen ihre anfängliche Zustimmung zurückziehen, wenn sie die betreffende Sache wirklich verstehen gelernt haben, besonders an den Konsequenzen.

Austriaca

Unter diesem Titel werden von nun an regelmäßig einige ausschließlich dem österreichischen und speziell dem Wiener Musikleben gewidmete Seiten erscheinen; ein Versuch, der gewiß nicht wenig dazu beitragen könnte, die idealen und realen Musikfäden zwischen Nord und Süd noch enger zu knüpfen und dadurch den Boden zu bereiten für eine, dem Gedeihen künftiger, gesunder, deutscher Tonkunst förderliche, gegenseitig verständnisvolle Würdigung.

In erster Linie werden auf ihnen Neuerscheinungen am Himmel der produktiven und reproduzierenden Kunst, sodann Aufführungen selten gehörter Werke verzeichnet sein; ist der Kritiker doch nicht dazu da, stets Gratisreklame für Virtuosen, Dirigenten usw. zu betreiben, die jahraus, jahrein das ewig Nämliche ableiern. Daß Kompositionen (welcher Stilrichtung immer) mit echt österreichischer Note, die das sinnenfreudige, gemütvolle Wesen unseres Stammes, die herrliche Natur unserer Heimat widerspiegeln, auf besondere Beachtung und Förderung rechnen dürfen, versteht sich wohl von selbst. Den Entwicklungen des modernen Tanzes gilt unser besonders

liebevolles Augenmerk. Pädagogisches nicht minder als Interessantes vom Instrumentenbau wird in diesem Abschnitte Platz finden und schließlich sollen auch aktuelle, kunstsoziale wie kunstpolitische Fragen hier eine unparteiische Beleuchtung erfahren. Wobei nicht selten Gelegenheit gegeben sein dürfte, schonungslos in die Schlupfwinkel der Korruption hineinzuleuchten.

Um ein möglichst vollständiges Bild von Österreichs tönender Seele zu erlangen, ist die Mitarbeit unabhängiger Köpfe höchst erwünscht, und sind deshalb hieher gehörige, konzis gefaßte, nur Wichtiges betreffende Mitteilungen aus Residenz und Provinz erbeten an die Adresse

Emil Petschnig, Wien XII 14, Bahnzeile 43

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Im Alter von 30 Jahren hielt Puccinis „Manon Lescaut" unter festlichem Gepränge ihren Einzug in die Staatsoper. Ob eine innere Nötigung vorhanden war, just diesem, von Massenets gleichnamiger Heldin bisher stets erfolgreich konkurrenzierten Werke solche Honneurs zu machen, ist zu bezweifeln. Vielleicht aber vermag die Besetzung der beiden Hauptpartien durch zwei Sangeslieblinge Wiens, Frl. Lehmann und Herrn Piccaver im Verein mit den farbigen Bühnenbildern (Regie: Runge), die Schwächen des roh gezimmerten, der psychischen Kontinuität entbehrenden, gegen Schluß versandenden Librettos wenigstens eine Zeitlang wettzumachen und dem Institute zu einem Kassenerfolge zu verhelfen. Was die Musik betrifft, lehrt diese Jugendarbeit, wie man im Sinne Wagners einen sinfonischen Fluß unterhalten kann, ohne die Handlung zu verschleppen, den oft blitzschnell nötigen Wechsel der musikalischen Charakteristik zu beeinträchtigen und der menschlichen Stimme das Recht auf höchste Entfaltung ihrer lyrischen und dramatischen Potenzen zu verkümmern. Es ist immer ein Labsal, auf den Brettern und im Orchester einen geborenen Theaterkomponisten voll Leidenschaft und Verve walten zu sehen, der in diesem Falle namentlich im 2. Akte durch seine frischen, noch unraffiniertenMelodien zündet und noch den 3. Aktschluß zu beträchtlicher Wirkung emporzutragen vermag. Von dieser unter Schalks Direktion funkelnden und rauschenden ‚Kloakenmusik" (wie die Herren Atonaliker sie zu betiteln lieben) hätten unseren deutschen Tondramatiker noch so manches zu lernen, weshalb gegen diese — im Doppelsinne des Wortes — Mustervorstellung höchstens einzuwenden wäre, daß das auf sie verwandte Studium nicht einer talentvollen, neuen, heimischen Produktion zugute kam.

Jeden törichten Vergleich mit seinerzeitigen Aufführungen unter G. Mahler oder an der opéra comique vermeidend, ist die seitens der Volksoper unternommene Reprise von G. Charpentiers „Louise" schon deshalb anerkennenswert, weil sie nach 20 Jahren wieder einmal Gelegenheit gab, diese eigenartige Schöpfung zu hören. Sie, welche, sich thematisch aufbauend auf die der Wirklichkeit entnommenen cris de Paris, die sinnlich-berückende Atmosphäre dieser Stadt so glücklich in Klänge faßt und auch stofflich Anregungen gibt, die man bis heute noch kaum aufgegriffen hat. Seltsam und schade, daß selbst hier in Wien, wo doch das „süße Mädel" zu Hause ist, dieses Werk sich das Publikum nicht dauernd zu gewinnen vermag. Frl. Ursuleac war gesanglich wie darstellerisch eine hervorragende Verkörperung der Titelrolle, die Regie bemühte sich um eine lebhafte und stimmungsvolle Inszene, und das Orchester lockte, soweit es seiner Klangfülle möglich war. Alles in allem: ein sehr anständiger Eindruck.

Die Konzertsaison 1923/24 setzte mit einer Mozart-Woche unter Bruno Walters Taktstock ein, die Sinfonisches, Kammermusik und das Requiem brachte. In den Abonnementskonzerten des Konzertvereins wird anläßlich der 100. Wiederkehr von Bruckners Geburtstag Ferd. Löwe, der berufenste Ausleger dieses Meisters, dessen sinfonische Plejade aufglänzen lassen, und auch das Tonkünstlerorchester begann mit einer, von W. Furtwängler nach Dynamit und Tempi (man braucht deshalb mit ihnen nicht durchaus einverstanden zu sein) feinstschattierten Wiedergabe der „Romantischen", nach welcher die Phrasen und Instrumentationskünste von R. Strauß' „Tod und Verklärung" völlig versagten. Georges Popa Gruma, ein

junger rumänischer Geiger debütierte mit Mendelssohns Violinkonzert und mehreren kleineren Stücken, worin er neben sauberer Technik viel Temperament und Empfindung bekundete. Brahms G-dur Sonate jedoch liegt seinem Naturell anscheinend ferner. Ein Violinspieler aus Moskau, Soermus, suchte dann in einer kommunistisch gefärbten Matinee durch Vortrag deutscher und russischer Kompositionen die Menschheitsverbrüderung zwischen hier und dort zu symbolisieren, und verdeutlichte diese Absicht noch durch vor jedem Stücke gehaltene Ansprachen voll der bekannten, schon ein Lustrum hindurch täglich so grausam widerlegten Schlagworte. Die klanglichen Äußerungen seiner Durchschnittsbegabung standen aber nicht auf der idealen Höhe dieser Weltanschauung: was neuerdings beweist, daß Kunst mit Parteipolitik nichts gemein haben soll und darf.

Sehr erfreulich war die Bekanntschaft, die man mit dem Prof. H. Rüdel unterstehenden Berliner Domchor an zwei Abenden machte. Leider war mangels aufklärender Propaganda der Besuch ein derart geringer, daß die auf eigene Gefahr der Vereinigung unternommene Fahrt mit einem Riesendefizit endete, über das der große künstlerische Erfolg nicht hinwegtrösten kann. Es ist dies eine Schmach für Wiens so laut als national sich gebende Kreise, und stellt deren Kunstsinn und Hilfsbereitschaft das denkbar übelste Zeugnis aus. Bei dieser Gelegenheit lernte man in Frau P. Dopert einen prächtigen Alt und in Herrn W. Kempff einen Pianisten von sehr hohen Qualitäten kennen. Die Darbietungen der unter dem Zugtitel „Sixtinische Kapelle" reisenden römischen Kirchensänger (Dirigent: Monsignore Casimiri) hatten dagegen enormen Zulauf. Ihre Stärke ist die Pracht und Schulung der Stimmen, die sie in liturgischen Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts abwechslungsreichst betätigten. Hans Pfitzner führte an einem eigenen Abend zusammen mit Frau F. Kwast-Hodapp erstmals sein neuestes Opus, ein Klavierkonzert in Es-dur vor, ohne damit viel Begeisterung zu erwecken. Das Soloinstrument ist quali- wie quantitativ recht stiefmütterlich behandelt, und auch in dem stark grau in grau gehaltenen Orchester will sich kein fesselnder, schwungvoller Inhalt entwickeln. Am wirksamsten ist noch der 2. Satz, ein Scherzo. Also keine Literaturbereicherung. Von vier neuen, der Interpretationskunst H. Duhaus anvertrauten, vom Autor selbst am Flügel begleiteten Liedern auf C. F. Meyersche Texte gefielen am besten „Säerspruch" und „Eingelegte Ruder": Die wohlklingenden, aber als frühe Wagnerepigonik längst verblaßten drei Solhaugvorspiele standen an der Spitze des Programms. Zwei Tage später kamen durch Cida Lau noch acht weitere Vertonungen (nach G. Keller) dieses Komponisten zur Uraufführung, die nach dem Berichte eines Gewährsmannes jedoch nicht anzusprechen vermochten, auch unter der Erinnerung an H. Wolfs Bearbeitungen der gleichen Gedichte litten. H. Schlusnus riß eine nicht übermäßig zahlreiche Zuhörerschaft durch sein dunkelsamtenes Organ und dessen hohe Gesangskultur zu Beifallsstürmen hin. Höchstens, daß man nach der Seite des p, pp noch einige Schattierungen mehr wünschen könnte. Über die zu erwartende Hochflut von Novitäten im Rahmen einer für Ende Oktober angesagten internationalen, modernen Musikwoche ausführlicher kritischer Bericht im nächsten Hefte.

PÄDAGOGISCHES

Die „Akademie für Musik und darstellende Kunst" befindet sich nunmehr im Übergangsstadium zur Hochschule, die mit dem Sommersemester 1924 vollendete Tatsache sein wird. Ihre Organisation lehnt sich an diejenige der Universität an, sieht daher ein alljährlich wechselndes Rektorat, ordentliche und außerordentliche Professoren, Dozenten, im Studienplan Colloquien usw. usw. vor. Die bewährten Kräfte der Akademie werden natürlich in die Ära hinübergenommen, und durch namhafte Künstler Österreichs und Deutschlands soll der Lehrkörper einen weiteren Ausbau erfahren. Direktor Hofrat Dr. J. Marx ist unter selbstverleugnender Hintansetzung seines tonsetzerischen Schaffens bemüht, diese von ihm im Interesse einer weiteren Steigerung der kulturellen Haltung unseres Landes übernommene Aufgabe ehestens und mit vollem Gelingen zu Ende zu bringen. Von staatswegen plant man versuchsweise an einzelnen Mittelschulen die Einführung des fakultativen Klavier- und Violinunterrichtes.

Neuerscheinungen

Bagier, Guido: Max Reger. Mit 17 Bildnissen. Gr. 8°, 318 S. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1923. (Ein sehr empfehlenswertes Buch.)

Schmitz, Arnold: Beethovens „Zwei Prinzipe". Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau. Gr. 8°, 108 S. Berlin und Bonn, F. Dümmlers Verlagshandlung, 1923. (Leider kommt die Untersuchung über eine rein musikalische Stilkritik nicht hinaus; in dieser Hinsicht bietet sie Gutes und Neues.)

Moser, Hans Joachim: Musikalisches Wörterbuch. Teubners kleine Fachwörterbücher 12. 8°, 150 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1923. Geb. 2,50. (In seiner außerordentlichen Gedrängtheit eine besondere lexikalische Arbeit; kann auch als Repetitorium benützt werden.)

Auer, Max: Anton Bruckner. Gr. 8°, 438 S. und Notenbeilage. Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien.

Sachs, Curt: Die Musikinstrumente. Gr. 8°, 108 S. Mit Abbildungen. Ferd. Hirt, Breslau, 1923.

Wagner, Richard: Schriften über Beethoven. Gr. 8°, 295 S. Engelhorns Nachf., Stuttgart, 1923.

Kroll, Erwin: E. T. A. Hoffmann. Gr. 8°, 82 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1923.

Mengelberg, Rudolf: Gustav Mahler. Gr. 8°, 71 S. Ebenda.

Wolf, Hugo: Briefe an Heinrich Potpeschnigg. Gr. 8°, 237 S. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1923.

Kühn, Walter: Schulmusik. Gr. 8°, 50 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1923.

Widmann, Wilhelm: Die Orgel. Gr. 8°, 177 S. Josef Kösel und Friedr. Pustet, K.-G. Verl.-Abt. Kempten, 1923.

Deutsches Musikjahrbuch, herausgegeben von Rolf Kunz. Gr. 8°, 268 S. Rhein. Musikverl., Essen, 1923. (Mutet etwas wie eine heutige Musikzeitschrift von größtem Umfang an.)

Stoessl, Otto: Sonnenmelodie. Eine Lebensgeschichte. Gr. 8°, 503 S. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1923.

Keller, Hermann: Reger und die Orgel. Heft V zu: Max Reger. Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, herausgegeben von Rich. Würz. Gr. 8°, 96 S. Musikverlag Otto Halbreiter, München, 1923.

Stimmt an! Lieder für die deutsche Jugend. Sammlung 1 und 2, 111 und 191 S. Gr. 8°. Im Auftrage der Comeniusbücherei ausgewählt von einem Ausschuß der Lehrervereine Leipzig-Stadt und -Land. Verlag der Dürr'schen Buchh., Leipzig, 1923.

Kreuz und quer

Unser langjähriger, hochverdienter Mitarbeiter Bruno Schrader hat seine Berliner Musikberichterstattung an unserer Zeitschrift niedergelegt, weil sein Bleiben in Berlin sehr ungewiß geworden ist. Wir sprechen dem kenntnisreichen tapferen Manne, der stets ohne Wanken seine künstlerische Überzeugung vertrat, auch an dieser Stelle unseren tiefgefühltesten Dank aus für die vielen, der Sache der Zeitschrift geleisteten Dienste und wünschen ihm mit den vielen Verehrern, die er sich durch seine originellen Berichte erworben hat, auf seinem ferneren Lebensweg von Herzen alles Glück.

Felix Dräseke und Arthur Nikisch. Daß Nikisch ein großer Verehrer Dräsekes Instrumentalmusik, vor allem seiner Sinfonia tragica war, wissen wenigstens die regelmäßigen Besucher der Gewandhaus-Konzerte unter Nikisch, der gerade dieses Werk immer wieder in Leipzig zur Aufführung gebracht hat. Weiteren Kreisen können es die Briefe Nikischs an Dräseke zeigen, die im Besitz von Frau Geheimrat Dräseke uns in Abschrift von F. von Lepel zur Verfügung gestellt worden sind. Hätten wir Raum, so würden wir sie zu vollständigem Abdruck bringen. Unter den jetzigen Verhältnissen sei lediglich aus dem bezeichnendsten Brief zitiert. Am 18. IX. 1901 schreibt Nikisch:

Hochverehrter Meister! Herzlichen Dank für Ihre gütigen Zeilen. Ich habe für diesen Winter wieder Ihre Tragische Symphonie aufs Programm gesetzt, um dieses herrliche Meisterwerk immer bekannter zu machen und es dorthin zu stellen, wohin es gehört: als ebenbürtig, unserer klassischen Symphonien, dem eisernen Bestand des Gewandhaus-Repertoires angehörend. —

Daß ein derartiges so bedeutendes Werk wie die Tragica von unseren Dirigenten vollständig vernachlässigt und ihm selbst unfähigste moderne Musik vorgezogen wird, gehört mit zu den Fragen, die einer sehr notwendigen Erörterung bedürfen. Wir haben das Werk unter Nikisch oft genug gehört, es auch studiert, um mit voller Überzeugung auf Grund eigenen Urteils für seine außerordentliche Bedeutung eintreten zu können.

Über Gerhard **v. Keußlers** Oper „Geisselfahrt", die am Hamburger Stadttheater im September ihre Uraufführung erlebte, berichten wir nur so viel, daß das eigenartige, textlich schwer verständliche und aller Operntraditionen aus dem Wege gehende Werk einen tiefen Eindruck hinterließ, über dem sich allerdings noch die wenigsten Hörer klar werden konnten. Den Text, der Begebenheiten aus dem Jahr des großen Sterbens 1349 behandelt, klar nachzuerzählen, ist bis dahin noch nicht so recht gelungen, und die symbolisch schwer belastete Handlung wird dem in musikalisch sinfonischer Breite dahinfließenden Werk ein Durchdringen nicht leicht machen. An der Uraufführung feierte man die außergewöhnliche Persönlichkeit Keußlers in wärmster Weise. -r.

Uraufführung von Julius Weismanns „Schwanenweiß" in Duisburg. Einem längeren Bericht unseres Mitarbeiters Voigt-(Bochum) entnehmen wir: Ende September fand im Duisburger Stadttheater die Uraufführung der Weismannschen Märchenoper „Schwanenweiß" (nach Motiven von August Strindberg) statt. Der Dichtung zartgetönte Stimmungswelt vom Sieg der großen Liebe über Leidenschaft und Tücke reizte den Komponisten zu einer feinsinnigen, meist kammermusikalisch durchgeführten Bearbeitung des Stoffes. Seine Instrumentation (neuromantische Münchener Schule) hat die Bewegungsfrische des Rezitativs glücklich mit farbendifferenzierten Stimmungsmalereien verknüpft. Eine klare kontrapunktische Linie zieht sich durchs Ganze. Um das Werk machten sich verdient Kapellmeister Werner Ladwig durch tiefes seelisches Eindringen, Dr. Wallerstein durch seine lyrische Inszenierung, Johannes Schröder durch meisterhafte Bühnenbilder, sowie Olga Tschörner (Schwanenweiß), Erwin Steib (Prinz) und Else Dröll-Pfaff (Stiefmutter). Der Erfolg war sehr stark.

Über das Salzburger **Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik** berichten wir mit voller Absicht nicht in einem besonderen Artikel. Erstens liegt für unsere Zwecke kein Anlaß vor und ferner

entnimmt man selbst Berichten der Gesellschaft nahestehender Kritiker, daß sonderlich viel bei diesem internationalen Musizieren nicht herausgekommen ist. Eins tritt klar hervor, ohne daß man es aber noch offen sagte, daß nämlich Deutschland recht schlecht abschnitt, sofern auch Hindemith mit seinem Klarinettenquintett enttäuschte. Hingegen hinterließen die Slaven Strawinsky und Krenek, der zwar mit dem Spanier Jarnach auch zur deutschen Gruppe gerechnet wird, besonders durch die Wildheit ihres Ausdrucks, ferner der Franzose Ravel durch Raffiment im Klang und durch Formvollendung stärkere Eindrücke. Ob man in Deutschland nicht allmählich einsehen wird, daß der Deutsche (s. unsere Ausführungen über die neue Musik in diesem Heft), wenn er sich irgendwie einer spezialisierten neuen Musik verschreibt, nichts von Belang leistet? Überholt ist er bereits von anderen Nationen, und es wird nicht so sehr lange gehen, so wird er sogar zum Spott. Wir werden uns schon auf uns selbst zurückziehen d. h. unserer eigenen inneren Stimme lauschen müssen, wenn wir wieder etwas in der ganzen Welt Durchgreifendes leisten wollen. Sind wir unserer selbst wieder sicher, so können wir uns unbeschadet unseres Eigenlebens fremden Einflüssen hingeben, die man dann original zu verarbeiten in der Lage ist. Dann merkt man auch instinktiv, welches Fremde zur Erweiterung unserer eigenen Persönlichkeit dient und was man zu diesem Zwecke sogar nötig hat. Zuerst muß man aber seiner selbst sicher sein und gerade auch deshalb hat es für Deutschland gar keinen inneren Zweck, sich an diesem internationalen Konzert zu beteiligen, von allen politischen Erwägungen ganz abgesehen. Bezeichnend will uns übrigens bereits erscheinen, daß es noch gar nicht sehr viele wirkliche deutsche Komponisten gibt, die sich der neuen Musik in die Arme geworfen haben. Jede derartige künstlerische Organisation hetzt aber auf ein bestimmtes Ziel, und da nun der Deutsche Individualist ist, so kann er durch Einstellung auf ein solches nur verlieren, und dies um so mehr, je ferner es seinem Wesen liegt.

Wie in der Wochenschrift „Die Umschau", Frankfurt a. M. zu lesen ist, hat Prof. Dr. Paul Schweyer einen Hörapparat „Theatrophon" erfunden, der es ermöglicht, den Text in musikalischen Bühnenwerken gut zu verstehen. Der Raum gestattet nicht, auf diese „zeitgemäße" Erfindung näher einzugehen. Nur so viel: Ein kleiner, leichter, besonders konstruierter Empfangsapparat (Hörer), der mit dem Gebeapparat im Übermittlungsraum durch eine verdeckte Drahtleitung in Verbindung steht, gibt jedem Theaterbesucher auf seinem Sitzplatz die Möglichkeit, den Text nach Belieben abzunehmen. Ist sein Textbedürfnis befriedigt, so legt er den Hörer in den Schoß. Jeder kann es machen, wie er will, keiner stört den anderen. — Wie wär's, wenn wieder so komponiert würde, daß man wenigstens das zur Handlung Gehörende versteht, und wenn man ferner die Theater nicht derart verdunkelte, daß man gelegentlich das Textbuch zu Hilfe nehmen könnte, wie es früher, vor der großen Verdunklungsperiode Deutschlands, der Fall war!

Dr. Herbert Biehle bittet Besitzer von Briefen Carl von Winterfelds (1784—1852) um Mitteilung nach Charlottenburg 2, Grolmannstraße 12. — Bekannt ist bis dahin von diesem ausgezeichneten Mann sein (von Prüfer herausgegebener) Briefwechsel mit Ed. Krüger.

Der für Mitte Oktober geplante musikwissenschaftliche Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft mußte der mißlichen Verhältnisse wegen natürlich ausfallen und ist auf einen späteren Zeitpunkt (1. April oder Pfingstwoche) verschoben worden. Man wird sich bis dahin wohl darüber klar werden, daß wir auf nicht absehbare Zeiten keine Kongresse im früheren Friedensstil (annähernd eine Woche Dauer mit einer Reihe Aufführungen in Konzert und Oper) mehr abhalten können, sondern daß wir zu schlichten Arbeitskongressen zurückkehren müssen, an denen die eigentlichen Forscher das zur Kenntnis bringen und zur eingehenden Diskussion stellen, was am besten auf mündlichem Wege erörtert und gefördert wird. Der Gewinn von Kongressen für die breitere Öffentlichkeit ist meist sehr gering, er ist es aber bei dem ins Breite gehenden modernen Kongreßbetrieb auch für die eigentlichen Beteiligten geworden. Die künstlerischen Veranstaltungen müßten möglichst in den Dienst der kunstwissen-

schaftlichen Demonstration gestellt werden, man müßte z. B. das gleiche Stück aus früheren Zeiten in verschiedener Besetzung usw. hören können, sogar kurze Diskussionen müßten möglich sein. Kurz, auch der Kongreßgedanke müßte auf neue Grundlagen gestellt werden, in zwei oder drei Tagen würde dann ungleich mehr Positives geleistet als in einer ganzen Kongreßwoche.

Der Leipziger Thomanerchor unter Prof. Dr. Karl Straube konzertierte mit allergrößtem Erfolg in der Schweiz. In der Schweiz. Musikzeitung lesen wir u. a. folgende schöne Worte aus Schaffhausen: „Wie kommt es, daß diese blutjungen Menschenkinder, deren Wort man außer der Zeit nicht eben wichtig nehmen würde, so predigen können? Weil sie sich mit Leib und Seele in den Dienst höchster, edelster Kunst gestellt haben, und diese wiederum mit all ihrem Können in den Dienst eines noch viel Höheren." — Auch in München fand ein Konzert mit größtem Erfolg statt.

Herzliche Bitte! Kunstsinnige, opferfreudige Bürger von Saarbrücken beabsichtigen in ihrer Stadt eine „Öffentliche Musikbücherei" zu errichten, nach Art der gleichnamigen in München, Leipzig, Berlin, Stuttgart, Hamburg usw. aufgebauten und zur Blüte gediehenen Anstalten. Unsere Pflicht ist es, nach besten Kräften allem, was der bedrohten deutschen Kultur in den Westgebieten Halt geben kann, werktätige Unterstützung zu leihen! Wer unserer Kunst in Treuen dient, stärkt Deutschland. — Wer das sehr beachtenswerte Saarbrücker Unternehmen fördern will, wird freundlichst gebeten, neue oder guterhaltene, gehaltvolle Musikalien, sowie Bücher und Schriften über Musik zu senden an „Dr. Krome, Saarbrücken, Konservatorium für Musik, Bahnhofstraße 89". Ebenso Geldspenden! Rasches Mithelfen ist von zwiefachem Wert! Die Saarbrücker Bücherei würde die dreißigste ihrer Schwesterinstitute sein.

Leipzig-München, Oktober 1923

Dr. Alfred Heuss. Dr. Paul Marsop

Über die **Anfrage** in Heft 13/14 S. 303, wer in Leipzig Herrn Alfred Baresel als „eine im Leipziger Musikleben prominente Persönlichkeit" kenne, können wir uns nunmehr, nachdem sie, und gewissermaßen auch von dem Betreffenden selbst, negativ beantwortet worden ist, näher erklären. Wir können nämlich jetzt fragen: Geht es wirklich an, wenn der literarische Berater eines Verlagshauses Autoren desselben in dem Sinne öffentlich bespricht, daß er sie trotz ihrer ziemlichen Unbekanntheit im Musikleben einer großen Stadt als „prominente Persönlichkeiten" charakterisiert? Geht derartiges nicht bedeutend über ein sogar voll gerüttelt Maß unkantisch „interessierter" Kritik hinaus? Wer nun weitere Einzelheiten über den angegebenen Fall wissen will, schlage in der Tonkünstlernummer der Allg. Musikzeitung den Besprechungsteil nach, wo er genannten Autor im angegebenen Sinn signalisiert findet: den Namen des betreffenden literarischen Beraters geben wir deshalb nicht an, weil nicht die Person, sondern das System einer derartigen Buchkritik getroffen werden soll. Diesem entgegenzutreten, sehen wir als unsere Pflicht an, wobei es sich in diesem Fall nicht

vermeiden ließ, daß ein an der Sache nur mittelbar Beteiligter — Herr Baresel — die bekannte Rolle des Sackes, auf den geklopft wird, zu spielen hatte. Wodurch uns das Geschick aber vielleicht den Schabernack spielte, daß der Betreffende nun doch zu „einer prominenten Persönlichkeit" im Leipziger Musikleben wird! An nötigem Humor unsererseits soll's da nicht fehlen!

Händel wird Mode. Anläßlich der Händelfeier in Hannover gab der Hannoversche Kurier eine sehr dankenswerte, Händel gewidmete Beilage (mit Aufsätzen von H. N. Niedecken-Gebhardt, Th. W. Werner und H. Leichtentritt) heraus, dabei an einige mehr oder weniger bekannte Persönlichkeiten die Frage stellend: Was ist uns Händel? Wer da weiß, daß vor etwa acht Jahren eine ähnliche Umfrage von der Kaiserin Friedrich-Stiftung in Bonn erlassen und sie damals gar nicht beantwortet wurde, wundert sich trotz allem, wie rasch unsere Musiker umlernten. Vor dem Kriege durften bekannte Persönlichkeiten über Händel ihre Witze reißen, und man stand ziemlich allein, wenn man sich dagegen wehrte. Heute ist man bereits bei modernen Superlativen über Händel angelangt. Wenn nun aber ein Musiker (Fr. v. Hößlin, Generalmusikdirektor in Dessau) schreibt, daß für ihn Händel erst durch die Bekanntschaft mit seinen Opern „einer der ganz großen Meister der Tonkunst" geworden sei, während er früher „seine Bedeutung mehr im Äußerlichen, Pomphaften, in dem Glanz und Festlichkeit seiner Musik" gesehen habe, so frägt man denn doch halb erstaunt, was derartige Musiker von Händel gekannt haben; oder soll man fragen: Mit welchen Ohren und welcher Einstellung sie Händel gehört haben. Was war denn früher von Händel bekannt? Ein Teil seiner bedeutendsten Oratorien, einige der in ihrer Art unerreichten Concerti grossi und vokale oder instrumentale Einzelstücke. Dieser „frühere" Händel war also mehr äußerlich, und erst der heutige „seine tiefe und warme Seele offenbarend"! Aber so ist's eben heute. Selbst die großen Meister, zu denen doch jeder Musikstudierende von sich aus Stellung gewinnen kann, müssen erst „Mode" werden, damit sie der heutigen Generation etwas zu sagen haben.

Scherzando

Ein Kuriosum zu „Bismarck und die Musik" (vgl. das Juliheft 1923). In einem Kunstwartaufsatz (April 1915, S. 12) über „Bismarcks Sprache als Ausdruck" führt Eugen Kalkschmidt Stellen aus Bismarcks Briefen an seine Frau an als Proben seiner „impressionistischen Meisterschaft" in der eigenartigen, bildhaften Wiedergabe von Erlebnissen und Eindrücken. Da „rasselt der Hofjäger ungeduldig mit Schnurrbart und Säbel", ein Portier ist, „nur mit einem Bart und mit einem Hemde bekleidet". Auch ein paar musikalische Bemerkungen kommen vor: die Eisschollen „spielen den Pappenheimer Marsch", Meyerbeer macht „kranke, wütende Musik", eine Freundin singt „Leiermann, Winterreise" — ja, was in aller Welt hat aber diese harmlose Mitteilung mit „Bismarcks Sprache als Ausdruck" zu tun? Mit impressionistischer Meisterschaft und mit „charakteristischen Glossen und Vergleichungen dieser Art", wie es gleich hinter jenen Proben heißt? Offenbar hält der Verfasser die Worte „Leiermann, Winterreise" für die Andeutung einer Stimmung, die durch den Gesang der Freundin in dem lauschenden Bismarck erzeugt worden sei, etwa die Erinnerung an eine Winterreise und die Vorstellung von Leierkastenmusik. Diese komische Entgleisung ist natürlich nur möglich, wenn man nicht weiß, daß „der Leiermann" ein Lied aus Schuberts „Winterreise" ist. Osm.

Lohengrin in der Mädchenschule. Aus dem Aufsatze einer höheren Tochter: „Feierlich werden die Glücklichen in das Brautgemach geleitet. Nachdem Lohengrin lange gesungen, kann Elsa sich nicht länger bezwingen und fragt ihn, welchen Geschlechts er sei." Osm.

Aus einer Kritik. Der Baritonist hatte sich offenbar überschätzt, als er annahm, daß seine Stimme den großen Saal füllen würde. Es stellte sich leider heraus, daß sie ihn leerte... Osm.

Bissiges von Moritz Rosenthal. Der berühmte Pianist ist ein gefürchteter Spötter. So erzählte er von einem Operettenkomponisten: „Er

hatte ein neues Werk unter der Feder und war damit schon bis zum zweiten Akte vorgeschritten, aber plötzlich verließ ihn das Gedächtnis, und so mußte die Operette unvollendet bleiben." — Als jemand an Joachims Hamlet-Ouvertüre aussetzte, sie lasse wenig von dem großen Gegenstand erkennen, meinte Rosenthal: „Im Gegenteil, ich frage mich bei jedem Thema Joachims: sein oder nicht sein?" — Ein Pianist spielte einst den sogenannten „Minutenwalzer" von Chopin in Rosenthals Terzenbearbeitung, befliß sich aber dabei eines recht bequemen Tempos. Rosenthal war anwesend und dankte dem Kollegen herzlich mit den Worten: „Der Minutenwalzer war die schönste Viertelstunde meines Lebens!" Osm.

In einem alten Ausschnitt aus der Vossischen Zeitung finde ich die Mitteilung: „Am Bußtag werden Ludwig Fulda und Max Reinhardt im Saale der Kgl. Kochschule für Musik sprechen." Was da gekocht wurde, hat dann vermutlich der Druckfehlerteufel „angerichtet". Osm.

Der Tenorist Götze erhielt einmal, wie seinerzeit die Blätter berichteten, bei einem Gastspiel in Karlsruhe einen Lorbeerkranz mit der Inschrift:

Dem Sänger von Gottes Gnaden
Der Großherzog von Baden.

Eine Berliner Zeitung knüpfte daran folgende ergötzliche Bemerkung: Wie man sich erzählt, soll Herr Götze auch einige Pinienzweige besitzen mit der Widmung:

Es reicht dir diese Pinie
Der Fürst Reuß jüngerer Linie.

Eine neue Lohengrin-Rüstung ging ihm mit den Worten zu:

Dem Schwanenritter ohne Tadel
Der neu- und uckermärksche Adel.

Ein Kranz aus Sofia trug die Inschrift:

Zum Dank für deine Arien
Vom Fürsten von Bulgarien.

Aus Konstantinopel kam eine Dose mit Goldstücken und den Versen:

Du wirst es gern entschuld'gen,
Daß nicht mit Blumen wir huld'gen.
Nimm unsern Dank in Barem,
Der Sultan und sein Harem. Osm.

Notizen

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In Kiel fand in den Tagen vom 7. bis 11. Oktober eine großangelegte Max Reger-Feier unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein statt.

Paul-Graener-Fest in Rostock. Die Rostocker Bühnen ehrten in diesem Jahre Paul Graener mit zwei Aufführungen von „Don Juans letztes Abenteuer". In einer Morgenfeier beleuchtete Direktor Neubeck Graeners Leben und Wirken. Uraufgeführt wurden die Eichendorff-Lieder. Ferner kamen die Kammermusikdichtung op. 20 und die Rhapsodie für Alt-Solo, Streichquartett und Klavier zur Aufführung. Man huldigte Graener begeistert.

Ein internationales Musikfest in Prag veranstaltet die „Internationale Gesellschaft für neue Musik“ im Mai des nächsten Jahres, das von drei modernen Orchesterkonzerten bestritten werden wird.

Bayreuther Festspiele 1924. An den Vorbereitungen ist bereits den ganzen Sommer tüchtig gearbeitet worden. S. Wagner wird zur weiteren Finanzierung eine Dollarfahrt unternehmen.

Auf Grund des ausgezeichneten Erfolges der diesjährigen Mozart-Festspiele zu Baden-Baden hat man beschlossen, nun alljährlich dort Mozart-Festspiele zu veranstalten.

Die auf Ende Oktober in Heidelberg geplante nordische Musikwoche mit nicht weniger als 6 Veranstaltungen ist abgesagt und auf nächstes Frühjahr verschoben worden.

Die 375jährige Jubiläumsfeier der Dresdener Staatskapelle nahm nicht ganz den geplanten Verlauf, sofern die dem Andenken Webers geltende Aufführung der Euryanthe in der Lauckner-Toveyschen Bearbeitung wegen Erkrankung der Vertreterin der Titelrolle zunächst hatte ausfallen müssen. Auch die Aufführung des Tedeums eines Dresdener Kammermusikers, Joseph Lederer, einer soliden, stilkompromißlichen Musikerarbeit, hatte nicht im eigentlichen Festrahmen in der katholischen Hofkirche stattfinden können, sondern war vertagt (7. Oktober) worden. So war es nur bei den anderen Planungen geblieben, voran dem Jubiläumskonzert mit einem ziemlich indifferenten Programm bis auf die Faustouvertüre von Rich. Wagner (Uraufführung unter diesem durch die Kapelle am 22. Juli 1844). Rich. Strauß' Don Quixote erinnerte an die Schuch-Strauß-Zeit, Rob. Schumanns D-Moll-Sinfonie an die Dresdener Jahre dieses Meisters. Ein Konzert im Kammerstil war tags zuvor (21. Sept.) im Residenzschloß abgehalten worden. Auch mit einem in den Rahmen nur mit dem Vivaldi-Konzerte für 4 Violinen passenden Programm. Indessen man erfreute sich dabei seit langem wieder einmal an Draesekes musizierfreudiger Orchesterserenade, und man lernte einen begabten Klavierschüler (Drews) kennen, der mit seinem Lehrer Busch Regers Duo für zwei Klaviere sehr gut spielte. Zum dritten erinnerte dann noch eine sehr gute Neueinstudierung des Rienzi unter Toller (Regie) und Kutzschbach (musikal. Leitung) daran, daß einst Wagner an der Spitze der Dresdner Oper und Kapelle stand. Noch bleibe aber nicht unerwähnt, daß der obengenannte englische Musikgelehrte D. F. Tovey in einem Tonkünstlervereinsabend sich u. a. mit den Goldberg-Variationen als Klavierspieler sehr schätzenswert einführte. Am 12. Oktober bildete dann Webers Euryanthe den Ausklang der Veranstaltungen. Über die Neufassung, die die beiden Bearbeiter R. Lauck und D. F. Tovey dem Werke gaben, läßt sich streiten. Relativ am glücklichsten schien im dritten Akt ihre Hand. Aber das dramatische Grundübel, Euryanthes unmotiviertes Schweigen bei allem Geschehen vermochten auch sie nicht zu beseitigen, und das war es doch gewesen, was es schon die temperamentvolle Schröder-Devrient in den Fingern jucken ließ, dem wahnsinnigen Machwerk der Helmina ein Ende zu bereiten. Toveys Arbeit erstreckte sich anscheinend nur auf die Neufassungen im rezitativischen Teil. Jedenfalls bleibt nach wie vor Webers Musik das, was das Werk nicht ganz vergessen läßt. Schumann hatte recht, „es ist sein Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß.“ O. S.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

In Liegnitz wurde, um dem dortigen Orchester unter Leitung von Musikdirektor Gerigk das Weiterbestehen — in Stärke von 32 Mitgliedern — zu ermöglichen, ein Orchesterverein gegründet.

Der Verband konzertgebender Vereine Oberschlesiens, der in Kandrzin (Poln. Oberschlesien) seine Jahresversammlung abhielt, trat mit einem Bericht über seine erfolgreiche Tätigkeit im abgelaufenen Verbandsjahr, die Oberschlesische Konzert- und Vortragsgesellschaft mit einem umfangreichen Programm für den kommenden Winter und die Oberschlesische Arbeitsgemeinschaft für Musik und Vortrag mit einem Teilbericht über die beiden Preisausschreiben für ein oberschlesisches Heimatlied an die weitere Öffentlichkeit.

Internationale Gesellschaft für neue Musik. Die für 1924 neugewählte Jury besteht aus: Ernest Ansermet (Genf), Béla Bartók (Budapest), Alfredo Casella (Rom), Eugène Goossens (London), Ch. Koechlin (Paris), Rudolf Schulz-Dornburg (Bochum) und V. Stěpán (Prag).

Auf Veranlassung E. Kupers ist nun auch in Petersburg eine Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik gegründet worden.

Vom 30. Juli bis 2. August veranstaltete in Tübingen der Ev. Kirchengesangverein für Württemberg in Verbindung mit verschiedenen anderen Verbänden einen liturgisch-kirchenmusikalischen Kursus für Theologen und Musiker, wobei eine Reihe von Vorträgen über Fragen des ev. Gottesdienstes und der Kirchenmusik gehalten wurden.

AUS KONZERT UND OPER

Am Frankfurter Opernhaus erlebt die große Oper „Sakahra“ des in Berlin weilenden Komponisten S. Bucharoff demnächst die Uraufführung.

Walter Gieseking hat Niemanns „Kleine Sonate“ (Nr. 4) in A-Dur, op. 88,

mit stürmischem Erfolg in Braunschweig aus der Taufe gehoben und sie in Berlin, Leipzig, München usw. wiederholt.

Eduard Erdmanns Sinfonie, allgemein bekannt durch ihren durchschlagenden Erfolg beim Weimarer Tonkünstlerfest, gelangt im November nun auch in Wien in den Sinfoniekonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leopold Reichwein zur Aufführung.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Prager Staatskonservatorium führte Händels Oper „Rinaldo" in stilhafter Weise im Weinberger Stadttheater auf.

Auch in Stuttgart ist nunmehr der Württ. Hochschule für Musik eine Opernschule angegliedert, die alle Arten der theoretischen und praktischen Ausbildung umfaßt. Zum Leiter der Opernschule wurde Oberspielleiter Ehrhard vom Landestheater verpflichtet.

Nürnberg. Dem Jahresbericht des Städt. Konservatoriums zufolge haben im Berichtsjahre 1922/23 insgesamt 600 Musikstudierende die Anstalt besucht. Oberstudienrat Julius Blankensee, seit Gründung der Anstalt Lehrer, trat in den Ruhestand. Frau Maria Kraus-Bachsteffel schied aus dem Lehrkörper aus, an ihrer Stelle wurden Fräulein Wery und Frau Herrmann gewonnen. Als Nachfolger für den Sologesangslehrer Otto Semper wurde dessen Gattin Joe Semper-Johannssen und für Huldreich Blumentritt, den Lehrer für Horn, Anton Benghauser bestimmt. U. a. fanden 9 öffentliche Aufführungen, darunter ein Orchester- und Solistenabend, sowie ein geistliches Konzert statt. Ebenso seien hier noch eine ganze Reihe Veranstaltungen der Lehrkräfte des Konservatoriums angemerkt. Im Dezember vorigen Jahres wurde an der Anstalt ein Mitteilungsblatt eingeführt, das neben den jeweiligen Programmen der Aufführungen Mitteilungen erzieherischen wie künstlerischen Charakters bringt.

MUSIK IM AUSLAND

Im Theater zu Brescia (Italien) fanden unter Leitung des Kapellmeisters Panizza fünf Vorstellungen des Gluckschen Orpheus statt. Gabriele d'Annunzio, dem dieses Unternehmen zu verdanken ist, wohnte jeder Vorstellung bei.

In Utrecht wird demnächst unter Leitung des auch als Pianisten bekannten Evert Cornelis ein Beethovenfest stattfinden.

Holland. Von der Berliner Staatsoper werden im September-Oktober in Rotterdam La Haye und Amsterdam Figaros Hochzeit und die Mona Lisa aufgeführt werden. Wir haben uns bereits dagegen gewendet, daß ausgerechnet die Mona Lisa als Propagandawerk für die deutsche Oper benutzt wird, was nicht nur unsere Meinung, sondern auch die des holländischen Korrespondenten des „Menestrel" ist. Er fügt seiner Notiz bei, daß die deutsche Oper denn doch weit bezeichnendere Werke aufweise. Was kümmert aber Herrn von Schillings die zeitgenössische deutsche Oper, wenn er mit seiner Mona Lisa Valutagewinne erzielen kann!

Amsterdamer Musikleben. Im Concertgebouw soll im kommenden Winter Schrekers Suite „Der Geburtstag der Infantin" in neuer Fassung uraufgeführt werden. Ferner wird Walter Gieseking erstmalig Pfitzners Klavierkonzert spielen. Im Januar 1924 soll ein großes Strauß-Fest stattfinden. Als Festdirigenten wirken mit: Mengelberg, Muck-Hamburg und Strauß selbst.

Bruckner-Propaganda in der Schweiz wird von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart betrieben mit Vorträgen über Bruckners Sinfonien.

Pfitzners „Von deutscher Seele" wurde mit großem Erfolg nunmehr auch in Neuyork aufgeführt.

Wolf Ferraris Serenade, Es-Dur für 5-stimmiges Streichorchester ist in letzter Zeit öfters in England mit durchschlagendem Erfolge gespielt worden.

Chr. Pantscheff, der in Leipziger Musikkreisen wohlbekannte bulgarische Musiker, ein Schüler Regers und Krehls, eröffnete in Sofia einen Kursus zum Verständnis der Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Das Kapitel der Glaubensgemeinde Ugrino hat die Herausgabe sämtlicher Werke Dietrich Buxtehudes beschlossen und das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg i. Br. unter der Leitung des Herrn Prof. Dr. Willibald Gurlitt damit betraut. — Ob hierfür heute eine eigentliche Notwendigkeit vorliegt? Wir besitzen einen Band ausgewählter Kantaten von Buxtehude, die den ganz besonders gearteten, überaus wichtigen Instrumentalkomponisten aber nicht auf gleicher Höhe zeigen.

Aus finanziellen Gründen beabsichtigt der Münchener Konzertverein seine Anrechtskonzerte eingehen zu lassen. Das würde dann natürlich ein fast völliges Ausscheiden des Dirigenten Siegmund v. Hauseggers aus dem öffentlichen Konzertwesen Münchens bedeuten.

Nach der Bologneser Tageszeitung „Il Resto del Carlino" hat der Klavierfabrikant P. Anelli das erste authentische Porträt von Antonio Stradivari entdeckt.

Im Benediktiner-Stift Lambach in Oesterreich wurde bei Gelegenheit der Durchsicht dessen Musikarchivs durch das musikhistorische Institut der Universität Wien das Originalmanuskript der Jugendsinfonie K. V. Nr. 221 in C-Dur von Mozart, von der bisher nur die Anfangstakte bekannt waren, aufgefunden.

Die „Neue Musikzeitung“, die sog. „Stuttgarter“ stellte ihr Erscheinen bis auf weiteres ein.

In Berlin ist nunmehr ebenfalls eine Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft gegründet worden. (Geschäftsstelle N. Simrock.)

PERSÖNLICHES

Prof. Herm. Lafont, der bekannte Berliner Pianist und Lehrer am Sternschen Konservatorium, ist, kaum 50 Jahre alt, den Folgen einer Augenoperation in der Jenaer Universitätsklinik erlegen.

Der berühmte Tenorist Ernest van Dyck ist im 62. Lebensjahr auf einem bei Antwerpen gelegenen Schloß gestorben.

Im Alter von 63 Jahren starb in Aarburg (Schweiz) eines der einstigen gefeierten Mitglieder des Berliner Opernhauses, Fr. Emilie Herzog. In ihrer 30jährigen Laufbahn trat sie gegen dreitausendmal auf der Bühne und gegen achthundertfünfzigmal im Konzertsaal auf, und zwar in 141 Opern- und in 50 Oratorienpartien. Für Hugo Wolf ist die Künstlerin als eine der ersten eingetreten. Sie gilt als die bedeutendste Sängerin, die die Schweiz hervorgebracht hat.

Nach schwerer Krankheit starb der langjährige Organist des Magdeburger Doms, Theophil Forchhammer, der sich auch als Komponist einen Namen gemacht hat.

In Garmisch, wo sie zur Erholung weilte, verschied nach schwerem Leiden die bekannte Konzertsängerin Helene Staegemann, die Tochter des ehemaligen Leipziger Theaterdirektors und Gattin des im Weltkriege gefallenen Grafen Botho Sigwart zu Eulenburg, einst eine der geschmackvollsten Liedersängerinnen.

Der Leiter des Raff-Konservatoriums in Frankfurt, Max Schwarz, ist nach längerer Krankheit im Alter von 67 Jahren gestorben.

Der Kammersänger an der Münchener Oper, Sebastian Hofmüller, früher in Darmstadt, Dresden und Schwerin, ist gestorben. Unter seinen Tenorpartien war der David in den „Meistersingern“ seine Glanzrolle, in der er auch an den Bayreuther Festspielen mitwirkte.

Opernsänger Heinz Schmitz (Berliner Staatsoper) starb an den Folgen einer Erkältung.

Bernhard Sekles übernahm die alleinige künstlerische Leitung des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., und zwar zunächst für das Wintersemester.

Zum Generaldirektor der Berliner Staatsoper wurde Erich Kleiber vom Mannheimer Nationaltheater ernannt.

Erwin Lendvai, der Dirigent des Altonaer Lehrergesangvereins, wurde auch von der „Chorvereinigung Hamburg“ zum Leiter gewählt.

Generalmusikdirektor Prof. Kurt Wendel ist zum Leiter der 12 großen Montags-Konzerte des Frankfurter Orchestervereins berufen worden.

Herbert Leutke, der Direktor der Flügel- und Pianofortefabrik H. Leutke A.-G. in Leipzig, wurde von der Universität Innsbruck zum Ehrendoktor ernannt.

Karl Schwarzmeier, Begründer und Leiter des nach ihm benannten Berliner Kinderchors, ist auf einer Kunstreise in Husum gestorben.

Ein Enkel Lortzings, der langjährige Musikdirektor und Kapellmeister in Innsbruck, Karl Krafft-Lortzing, ist in München gestorben.

Der, allen älteren Braunschweigern wohlbekannte Musikdirektor Karl Köchy konnte unlängst seinen 90. Geburtstag feiern.

Der bekannte Bühnensänger Julius Roether ist in Misdroy plötzlich verstorben.

Kirchenmusikdirektor Prof. Mayerhoff feierte im Juli sein 25jähriges Jubiläum als Kantor der Jakobikirche zu Chemnitz.

Der stellvertretende Direktor der Berliner Musikakademie, Prof. Georg Schünemann, wurde zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor der philosophischen Fakultät Berlin ernannt.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Einzelpreis pro Heft: Goldmark 1.10 = schw. Frk. 1.50
Insertionsbedingungen:
1/1 Seite = 18.— GM., 1/2 Seite = 9.50 GM., 1/4 Seite = 5.— GM., 1/6 Seite = 3.50 GM., 1/8 Seite = 2.75 GM., 1/16 Seite = 1.50 GM. Die 2gespaltene mm-Zeile = —.10 GM. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag.
Postscheckkonto: Steingräber-Verlag, Leipzig Nr. 51534

Verantwortlich: Musikdirektor Carl Ettler, Leipzig / Verlag: Zeitschrift für Musik, Leipzig
Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat M. 1.10,
fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

90. JAHRG. LEIPZIG, DEZEMBER 1923 HEFT 18

„Des Jahres letzte Stunde" / Eine Silvesterbetrachtung in Form einer Strophenlied-Untersuchung*) / Von Dr. A. Heuß

Das vergangene Jahr hat in Deutschland viel Unglück und Elend gesehen. Wir rüsten uns zu einem neuen und hoffentlich besseren Jahr, und wenn „des Jahres letzte Stunde" ertönt, so steigt wohl manchem das alte Neujahrslied von Johann Heinrich Voß in der Weise von J. A. Peter Schulz, dem Haupt der einstigen Berliner Liederschule, in der Erinnerung auf, das früher — und auch heute noch — in fröhlich-ernstem Freundeskreis am Silvesterabend gesungen wurde und in einer traulichen, dabei geistigen Weise all das zusammenklingen läßt, was sich an einem derartigen Abschlußabend in warm empfindenden erwachsenen Menschen regen kann. Diesem Lied sei heute eine dichterisch-musikalische Untersuchung gewidmet, auf daß es jenen, die es als einen alt vertrauten, lieben Freund kennen, als etwas zugleich Neues sich kundgibt, denen aber, die es sich noch nicht zu ihrem inneren Besitztum gemacht haben, gleich als eine ältere deutsche Liedprobe besonderer Art entgegentritt. Die geistige Werkstätte eines unserer echtesten und sinnigsten älteren Liedkomponisten soll sich uns da nicht nur öffnen, sondern wir wollen uns in ihr auch heimisch fühlen lernen, auf daß wir, geistig und seelisch gestärkt, das kommende schwere Jahr antreten.

Das Lied, 1784 geschrieben, ist in einer Zeit entstanden, als es noch sonnig klar in den Köpfen der deutschen Tonsetzer aussah, noch kein romantisch unklarer Gefühlsnebel und Vorstellungsüberschwang den inneren Blick getrübt hatte und man der selbstverständlichen Ansicht war, das wirkliche Komponieren sei auch eine geistige Angelegenheit. Als mit etwas wie von selbst Gegebenem arbeiteten die damaligen Liedkomponisten in ihren Strophenliedern mit dem Prinzip, diejenige Strophe oder diejenigen Verse des Gedichtes zu komponieren, die ihnen, ihrer geistig-seelischen Persönlichkeit, am wichtigsten erscheinen. Auf daß zwischen dem Kern des Gedichtes und der von ihnen erfundenen Weise die innigste Wechselwirkung entstehe, wobei es sich von selbst ergab, daß die Erfindung der Melodie sich zugleich aus der künstlerischen Erfassung des gesamten Gedichtes vollzog, eine Frage, die uns bei der Untersuchung dieses Einzelfalles nicht weiter beschäftigen soll. Dieser ist zudem nach anderer Seite von besonderer Art. Von den vielen hundert Strophenmelodien aus verschiedensten Zeiten, die ich untersuchte, macht die des Neujahrsliedes den umfassendsten und dabei geistvollsten Gebrauch von dem Strophenliedprinzip, darin bestehend, daß Schulz, bevor er an die Komposition des Gedichtes gegangen ist, sich aus dessen sechs Strophen

*) Im Hinblick auf diesen Artikel wird die „Auseinandersetzung über das Wesen der neuen Musik" im nächsten Heft ihre Fortsetzung finden. Einen Beitrag zu diesem Thema findet man auf S. 19 dieses Heftes.

zu tun gehabt hat, weiß ferner, daß gerade der höchste Ton — und zwar dem Komponisten meist ganz unbewußt — in sehr vielen Fällen von ganz besonderer Bedeutung ist. Über uns allen steht im irdischen Leben als höchster „Ton" der Tod, der unangemeldet, als Herrscher mit keinen Widerstand kennenden Akkordschritten an uns tritt. Wer in der Melodie der ersten Zeile auch die Schwingen der Zeit, des Jahres, zu hören glaubte, der kann nun in der jetzigen Melodie das Schreiten des Todesgottes erblicken, der unserer „Zeit" ein irdisches Ziel setzt. Man bemerke wohl, daß, während die vorherige Akkordmelodie in der Quinte schwebte — was ist ein Jahr im Sinne der Zeit! —, die Todesmelodie in der oberen Oktave des Grundtones ein scharf bestimmtes Ende aufweist, wie denn auch diese Melodie weit bestimmter zu singen wäre. Es gibt Ausgaben des Liedes, die auf dem Es von „fordert" einen Akzent aufweisen, der zwar schwerlich von Schulz stammt, zu dem Wort „fordert" aber trefflich paßt, während er für „Runde" keinen Sinn hat. So ist denn die dritte Melodiezeile trotz allem wieder etwas ganz anderes, nicht nur Gesteigerteres, sondern auch Bestimmteres. — Wenn nun in der vierten Zeile die Melodie in die Dominante, nach B-Dur, moduliert, so ist dies, gerade auch im Sinn von Voßens Gedicht, ganz außerordentlich schön. Durch den Tod wird der Mensch in ein höheres Leben, in die „Dominante", abberufen und führt nun dort sein höheres Dasein. Der und jener dürfte vielleicht fragen, warum die Melodie hier nicht herb, düster werde. Gerade das liegt nicht im Wesen des Gedichts, das den Tod keineswegs als feindliche Gewalt, sondern als freundliche Macht auffaßt, die uns eben, wie es Schulz zeigt, in ein Jenseits mit gesteigertem Leben führt. Wo der Tod herbe wirkt, wird uns gleich darauf gezeigt, nämlich bei den Hinterbliebenen. Man beachte nun auch wohl, wie die vierte Melodiezeile ihre eigenen Wege geht, also nicht mit der zweiten übereinstimmt, was „rein musikalisch" ja sehr nahe gelegen hätte. Der Grund liegt im bereits Gesagten: das höhere Leben konnte mit dem irdischen des zweiten Verses nicht in unmittelbaren Zusammenhang gebracht werden, vor allem aber gab die vierte Zeile ganz neue Anregungen. Aufmerksam gemacht sei auch noch auf die überaus schöne Verbindung zwischen der 3. und 4., zugleich 1. und 2. Melodiezeile. In den ersten Versen erklärt sie sich durch den Satz als solchen, in dem die Worte: „Des Jahres letzte Stunde ertönt mit ernstem Schlag", unmittelbar ineinander gehen, was bei den folgenden Versen zwar ebenfalls der Fall ist, hier aber noch einen tieferen Sinn enthüllen kann. Irdischer Tod und Ewigkeit verschlingen sich unmittelbar miteinander, es findet keine eigentliche Trennung statt. Auch das liegt, ohne daß der Tondichter auch nur im mindesten daran zu denken braucht, einer derartigen Melodie zugrunde, die eben, wie alle echteste Kunst, weit Tieferes in sich schließt als ihre Erscheinungsseite aufzeigt.

So gut die 5. und 6. Melodiezeile zu den Worten der ersten Strophe passen und ganz gut auch auf diese entstanden sein könnten, im tieferen Sinn sprechend wird die Melodie erst auf die angegebenen Worte, die ja auch mit den vorangegangenen in unmittelbarster Verbindung stehen und im menschlichen Sinn ganz anders berühren wie die Erklärung über die „grauen Jahre". Da die vorherige Zeile in B-Dur schloß, die 5. in B-Moll einsetzt, so haben wir eigentlichste Verneinung der vorherigen Durtonart. Wie tiefsinnig ist das! Vom Standpunkt der Hinterlassenen empfindet man den Tod eines lieben, uns nahestehenden Menschen als eine Verneinung des Lebens, oder auch so ausgedrückt, für den noch Lebenden bedeutet ein Todesfall etwas Trauriges, *wir* sind es, die in Molltrauer versetzt werden, während der Verstorbene, des Erdendaseins enthoben, in Dur sich befindet. Wir sind es, die die klagende Stimme erheben, und wie einfach schön dringt die Melodie in die Höhe, endigend in einem klagenden Halbton — Fortschreitung des — c, wobei wir auch die Wiederkehr unserer Einton-Glockentöne ja nicht überhören wollen. Hier klingen sie wie Sterbegeläute. Und wie ganz herrlich senkt sich, nunmehr wieder in dem Dur der Haupttonart, die Melodie in der 6. Zeile nieder, als würde der Sarg in die Erde gesenkt, oder wie sich jeder das denken will. Nun aber der Halbschluß auf „Frieden". Müßte, werden viele fragen, nicht

ein Ganzschluß stehen? Keineswegs, wie ein christliches Gemüt ohne weiteres sagen wird, und die Antwort geben Dichter wie Musiker in der siebenten Zeile, die nun überhaupt den ganz wundervollen Höhepunkt des Liedes bringt. Wieder steigt unsere Akkordmelodie in die Höhe, und zwar vom tiefsten Ton des Liedes wie zu Anfang, als das vergangene Jahr aus dem Schoße der Zeit emporstieg, aber dieses Mal nicht nur bis zur Quinte, sondern bis zur Oktave. Was ist das für ein triumphierender Fanfarenaufstieg, geblasen wie von Engels-Trompeten, und die wirklichen Worte sagen uns ja auch, daß die Auferstehung gemeint ist. Lernt man, nebenbei bemerkt, gerade auch an dieser Stelle in aller Klarheit erkennen, was es im allgemeinen und beim Strophenlied im besonderen für einen Komponisten heißt, einen Text mit hohen, weittragenden Vorstellungen vor sich zu haben! Und ist wirklich jemand derart unkünstlerisch, derart von allem musikalischen und sonstigen Geiste verlassen, daß er meint, diese über alle Gräber triumphierende Auferstehungsmelodie — die ein Händel geschrieben haben könnte —, sei etwa auf die Worte der ersten Strophe, auf „es brachte Freud und Kummer viel", mit dem verherrlichten Kummer entstanden? Wir würden mit ihm darüber so wenig streiten, wie wenn er behauptete, schweres Leid sei eigentlich doch eine recht vergnügliche Sache. Weiterhin erkennt, wer es noch nicht aus andern Liedern dieses prächtigen Mannes weiß, daß dieser kleine, einfache Schulz eine auch geradezu großartige Ader besaß, eine solche, in der königliches Künstlerblut floß. Die Melodie offenbart aber noch weiteres. Welch neues Leben kommt in sie durch dem zum erstenmal angewendeten punktierten Rhythmus auf „von Glanz erfüllt"! Und was sind die drei Töne anderes als unsere Zeit-Glocken-Todes-Töne, nun aber nicht in irdisch gleichmäßigem Schlage, sondern von neuer, überirdischer Kraft erfüllt! Glaubt man mir's, daß in einem derartigen Lied mehr echte, von tiefstem Menschentum erfüllte Tonsymbolik steckt als in Dutzenden recht angesehener sinfonischer Dichtungen und Sinfonien? Die Ausdehnung, auch die Hunderte von Instrumenten tun's wirklich nicht, wie man auch überzeugt sein darf, daß ein derartiges Lied noch in fernen Zeiten zu tüchtigen Menschen sprechen kann, wenn die ganze zeitgenössische Herrlichkeit in Staub versunken ist.

Doch weiter, denn jede Zeile bringt Neues und zugleich Tiefes. Bewegte sich die 7. Zeile am Schluß hoch oben, in metaphysischen Höhen, so führt uns die nächste wieder tief hinab in das irdische Menschendasein. Langsam, aber mit der Sicherheit voller Kadenz — die halben, in feierlicher Sicherheit andringenden Noten — naht jedem die Todesstunde. Mit welch kühner Plastik hat nun aber Schulz den Gegensatz zwischen Himmel und Erde durch die unmittelbare Folge einer tiefliegenden auf eine hochliegende Melodiezeile zum Ausdruck gebracht, wie man denn aus einem einzigen derartigen Beispiel ersehen kann, was musikalische plastische Phantasie in der Vokalmusik bedeutet. Daß wir heute eine so minderwertige Vokalmusik haben, hängt, zu einem großen Teile wenigstens, mit dem Mangel an vokaler Phantasiekraft zusammen, damit, daß es den Musikern nicht mehr gegeben ist, einen Text im Sinne der Phantasiemöglichkeiten der Musik zu schauen. Man beschäftige sich gerade auch in diesem Sinne mit unserem Lied und diesen beiden Melodiezeilen sehr angelegentlich. Wenn Schulz für die Worte „und führt uns" ohne weiteres in die untere Oktave springt, so erfolgte dieser Sprung, der gerade in einem Strophenlied eine Kühnheit bedeutet, auf Grund einer plötzlichen und starken Phantasieeingebung, die ihrerseits auf einer ganz spezifisch musikalischen Erfassung der Worte beruht. So denkbar einfach, geradezu kindlich die Vorstellung ist, wir, die wir zum Ziel geführt werden, seien auf Erden, in der Tiefe, gegenüber den Verklärten in der Höhe, diese kindlich-einfache Vorstellung entspringt gerade einem spezifisch musikalischen Sehen, sie ist es, die der Melodiezeile zugrunde liegt. Und wer nun einmal einen Text nicht musikalisch zu sehen vermag, nicht mit musikalisch-„genialer" Eingebung das „Musikalische" im Worte entdeckt, wird niemals ein originaler Vokalkomponist sein können. Ob ein Text musikgünstig ist oder nicht, läßt sich zum voraus auch gar nicht eigentlich sagen, weil es eben darauf ankommt, ob ihn ein Komponist im Sinne der Musik zu sehen

vermag. Mit unserm Gedicht wüßten die wenigsten heutigen Komponisten etwas anzufangen, denn „poetisch“ ist es ganz und gar nicht. Was es aber enthält? Fortlaufend konkrete Vorstellungen für denjenigen Musiker, der eben im angegebenen Sinne zu sehen vermag und nun sowohl über die nötigen musikalischen Mittel nebst schöpferisch-treibender Potenz verfügt. Das Verhältnis von Wort und Ton kann ja überhaupt nicht behandelt werden, ohne daß man die eigentlichen seelischen Kräfte vor ihren musikalischen Äußerungen kennt. Darüber bei Gelegenheit mehr.

Nun aber noch der von allen gesungene Neujahrswunsch in den zwei letzten Zeilen, sofern immerhin noch darauf hingewiesen sei, daß das — von Schulz zunächst nur einstimmig notierte — Lied eigentlich ein Sololied mit Chorrefrain ist. Welch Kehrreim ist das aber! Im Grunde natürlich eine Wiederholung der zwei vorherigen Zeilen, die aber, wie wir aus dem kombinierten Text ersehen, neuen Text erhalten haben, so daß also die Schulzsche Textstrophe gegenüber der von Voß aus zehn statt aus acht Verszeilen besteht, was natürlich nur Bedeutung für das Entstehen der Melodie hat. Diese neuen Textzeilen sind es aber, die die ziemlich starke Variierung der vorangehenden Melodiezeilen gezeitigt haben, eine Variierung, die sonst bei Kehrreimen ganz und gar nicht üblich ist. Für alle derartigen Abweichungen vom Hergebrachten gibt es denn auch bei echten Künstlerköpfen nur geistige Gründe, die, wie hier, auf Grund der eigentlichen Textworte herauszufinden nicht so sehr schwer sein dürfte. Die gewaltige Auferstehungs-Akkordmelodie wollte Schulz in ihrer reinen Gestalt für den Glückwunsch nicht brauchen, er läßt das aus Tiefen stammende b weg, baut die Akkordmelodie, entsprechend den neuen Worten, in einer würdigsten Rednerfigur nachdrücklich auf, wobei er dem Ausdruck „immerdar“ durch die Tondauer — wieder ist das „musikalisch“ gesehen! — zu musikalisch sprechendster Formung verhilft. Welch wundervolle und doch so einfache Bekräftigung der Worte diese Verbreiterung unserer einstigen Glockenschläge! Wird jemand fragen, ob sie auf die Worte „bracht es viel“ entstanden sein könnte? Prachtvoll ist dann noch die Hervorhebung von „neuen“ in der letzten Zeile; wie ragt das hohe c gegenüber dem früheren tiefen in kommende Zeiten mit hoffnungsvollem Blick! Wie kann ein echter Komponist mit den einfachsten Mitteln seiner herrlichen Kunst Tiefstes in uns anklingen lassen, wobei auch noch auf die nachdrückliche Verwendung der Unterdominante hingewiesen sei. Wie ist aber überhaupt dieser freigestaltete Kehrreim im tieferen Sinn zu deuten? In dem Neujahrswunsch verbindet Schulz aufs sinnigste Göttliches und Menschliches, Überirdisches und Irdisches — man halte lediglich die Fassungen „von Glanz erfüllt“ und „immerdar“ einander gegenüber —, so daß denn die Melodie, je mehr man sich mit ihr beschäftigt, ihre Symbolik auf einfachst tiefste Art erweitert. Wir könnten auch geradezu, nachdem sich die Melodie ihrer Entstehung nach enthüllt hat, nochmals anfangen und immer wieder neue, sinnreiche, dem Komponisten keineswegs bewußte Beziehungen der einzelnen Zeilen untereinander entdecken. Die hierzu gegebenen Anregungen mögen aber genügen.

Es wäre nun aber ganz verkehrt, wollte man von diesem oder einem andern Strophenlied nur den „Urtext“ singen, selbst wenn er sich, wie in unserm Fall, mit Sicherheit herausfinden läßt. Das hieße das Wesen dieser scheinbar einfachsten, vor allem aber tiefsinnigsten Vokalform durchaus verkennen. Wohl aber blicken wir einem Strophenlied, so wie wir es seiner geistig-musikalischen Entstehung nach kennen, ins Herz hinein, das gleiche, wie wenn wir einem Menschen auf den Grund seines Wesens schauen oder, mit dem Ausdruck Schopenhauers, seinen Willen erblicken könnten. Im Leben ist dies nicht, zumindestens nicht in dieser Klarheit, möglich, höchstens dann, wenn ein Mensch seine sämtlichen Strophen auf seine „Melodie“ abgewandelt hat und wir nun daran gehen, den „Urtext“ seiner Willensmelodie, d. h. seinen intellegiblen — absoluten — Charakter, auf Grund seines uns nunmehr bekannten empirischen, erfahrungsmäßigen Lebens zu erkennen. Um ein Strophenlied erkennen zu können, müssen wir es ebenfalls von Anfang bis zu Ende singen, dürfen wir es nicht machen wie die bisherige Liedforschung, die von den ganzen

Strophenliedern nur die erste Strophe mitteilt, als wäre in dieser Charakter und Schicksal einer Melodie beschlossen. Singen wir nun ein Strophenlied ganz durch, so äußert sich die unveränderliche Strophenmelodie in den mannigfaltigsten Worten der andern Strophen, die oft wie angegossen zur Melodie passen, gelegentlich ihr aber auch widerstreben, und ganz so verhält sich's im Leben, beim Menschen. Das Wesentliche ist dabei, daß die Melodie auf die verschiedenen Worte immer neue Seiten ihres Wesens enthüllt, dabei doch immer, ganz wie der Grundcharakter eines Menschen, die gleiche bleibt. Es würde eine reizvolle Aufgabe ausmachen, nunmehr jede Strophe unserer Melodie unterzulegen und zuzusehen, was sie auf Grund dieser Worte über sich aussagt. Wir würden gerade bei unserem Lied immer wieder Überraschungen erleben. Der und jener riefe bei dieser und jener Textstelle aus, die Melodie müsse, weil sie so trefflich zu den Noten passe, auf sie entstanden sein. Das führte uns dann auch zu etwas ganz Neuem, zum dichterischen Strophenprinzip. Ich denke aber, vorläufig hat der aufmerksame, produktiv mitmachende Leser mehr als genug zu tun, um den Reichtum dieses Liedes zu bergen, wozu eben gehört, daß er die Melodie auch auf die anderen Strophen einer Betrachtung unterzieht. Daß eine Melodie auf alle Strophen paßt, hängt nun einesteils mit ihrem Entstehen aus dem seelisch-geistigen Mittelpunkt des Gedichtes, d. h. eben damit zusammen, daß der Komponist seinerseits das Gedicht an seiner Wurzel faßte, dann aber vor allem auch mit dem Grundwesen der Musik, das sich gerade im Strophenlied am unmittelbarsten ausspricht. Indem diese über alle Maßen tiefsinnige Kunst das Wesen einer Sache zu geben vermag, dieses infolgedessen zugleich auch in den mannigfaltigsten Erscheinungen sich äußern lassen kann, ist gerade das Strophenlied die im eigentlichsten Sinn musikalischste vokale Form. Indessen werden wir uns über die Philosophie des Strophenlieds wohl einmal im besonderen aussprechen müssen, was zugleich auch über seinen Vortrag das Nötige zur Erörterung bringen läßt.

Bearbeitungen und literarische Kampfesweise
(Notwendige Bemerkungen zu Fritz Buschs Schubert-Opern)
Von Dr. Georg Göhler

Obwohl man sich mit jemand, der seinen Gegner fälschlicherweise öffentlich als Lügner hinstellt, nicht mehr zu befassen braucht, ist es doch gut, den Fall Busch als nützliches Beispiel zur Erörterung einiger allgemeiner Fragen zu verwenden.

Die erste ist die der Bearbeitung von Kunstwerken früherer Zeiten. Es kann sich dabei um unvollendet gebliebene oder unvollständig erhaltene oder um solche handeln, bei denen gewisse Teile dem wechselnden Kunstgefühle zum Opfer gefallen oder dem Schöpfer nicht ganz geglückt sind. Sind diese zeitlich bedingten oder vom Komponisten verschuldeten Schwächen so groß, daß die Lebensfähigkeit des ganzen Werkes und die Wirkung anderer wertvoller Teile darunter unbedingt leidet, so erscheint es gerechtfertigt, zur Lebendigerhaltung des Werkes eine Bearbeitung zu wagen. Die Entwickelung der Kunstwissenschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts hat die Grundsätze, nach denen dabei zu verfahren ist, bedeutend verbessert, und man muß verlangen, daß jemand, der sich jetzt an derartige Aufgaben wagt, die erforderliche wissenschaftliche Schulung und die künstlerischen Fähigkeiten dazu besitzt.

Das wichtigste Erfordernis liegt aber eigentlich auf dem Gebiete künstlerischer Ethik; es besteht in einem denkbar stark ausgeprägten Verantwortlichkeitsgefühl und in Ehrfurcht vor den Schöpfern der Kunstwerke. Es geht nicht an, aus persönlicher Willkür heraus zu sagen: „Das wirkt nicht, also streiche und ändere ich.“ Diese Selbstherrlichkeit, die sich eine Menge reproduzierende Künstler angewöhnt haben, ist noch viel verwerflicher bei der Herausgabe einer gedruckten Bearbeitung, die dann für eine Menge von Aufführenden an die Stelle des Originals treten soll. Hier muß sich der Herausgeber der außerordentlichen Verantwortung, die auf ihm lastet, tief bewußt sein und mit größter Ehrfurcht vor dem Schöpfer des Kunstwerks sich jeden Eingriff in dessen Geistesrechte ganz gründlich überlegen und immer wieder prüfen, ob die Änderung nötig ist. Nur was künstlerisch unbedingt notwendig ist, hat Berechtigung; Laune und Willkür ist Frevel gegenüber dem Willen dessen, der das Werk schuf.

Ist dies die geistige Voraussetzung, ohne die man überhaupt an eine so schwere Aufgabe nicht herangehen darf, so ist genaueste Kenntnis aller Stilelemente des Werkes und höchstes künstlerisches Feingefühl die Vorbedingung für das Gelingen der Arbeit. Von den großen Schwierigkeiten, die eine von solchem künstlerischen Ernst getragene Bearbeitung macht, haben die Wenigsten eine Vorstellung. Sie wird in einzelnen Fällen Jahre, ja Jahrzehnte in Anspruch nehmen und verlangt eine immer erneute Prüfung jeder Möglichkeit, das Original so wenig als möglich anzutasten. Auch minder gelungene Kunstwerke großer Meister sind zu gut dazu, daß Pfuscher ihre Eitelkeit daran betätigen oder sie geschäftlich ausschlachten. Das Ziel einer Bearbeitung hat nicht zu sein, ein möglichst zugkräftiges Stück durch möglichst radikale Eingriffe zu schaffen, sondern die Eigenart des Kunstwerks und die Absicht seines Schöpfers möglichst unangetastet zu lassen und mit vorsichtiger Hand nur das zu beschneiden, was die Lebensfähigkeit des Kunstwerks in unserer Zeit auf jeden Fall ausschließt. Andernfalls ist der schlimmsten Willkür Tor und Tür geöffnet.

Jedem, der sich die Mühe nimmt, die beiden Schubertschen Originale, deren Bearbeitungen ich im Augustheft (15/16) in der schärfsten Form abgelehnt habe, zu prüfen, wird fühlen, daß es völlig überflüssig war, aus den beiden Einakterchen einen Zwei- und einen Fünfakter zu machen, und daß die Eigenart dieser kleinen Kunstwerke dadurch völlig zerstört wird. Nicht minder überflüssig und eigenmächtig war es, den trefflich geführten Prosa-Dialog Castellis in zweifelhafte

Verse zu „ver“arbeiten; und selbst minder gelungene Verse Theodor Körners sind immer noch besser als folgende Dichter(!)-Versuche Rolf Lauckners:

„Tochtermann war doch Soldate,
und was Pflichten sind, das weiß er.“
„Davon sprecht mir nur, ich rate,
lieber Vater, etwas leiser.“ (!!)

Derartiges ist bei aller Scheußlichkeit zudem im poetischen Sinn dilettantisch. Verbricht man Verse wie weiß er—leiser, so läßt man sie einander unmittelbar folgen, wendet nicht Kreuzreim an.

Auch der Vorwand, daß man möglichst viel schöne Schubertsche Musik, die in vergessenen Partituren anderer Opern schlummerte, habe lebendig machen wollen, ist hinfällig. Das kann man auf andere Weise tun, als indem man ein in sich geschlossenes Werk Schuberts damit vollstopft und aus einem Akt fünf macht. Wie man aus einem Kunstwerk, das man bearbeitet, nur solche Teile herausnimmt, die seine Aufführbarkeit und Wirkung in unserer Zeit unmöglich machen, so darf man nur das zusetzen, was zur Erhaltung der künstlerischen Gesamtanlage, wie sie der Schöpfer vorgesehen hatte, erforderlich ist.

Schließlich fordert jede solche Bearbeitung peinlichste Gewissenhaftigkeit und eingehendste Prüfung aller Einzelheiten. Es geht nicht an, liederliche Ausgaben herauszubringen und dann die Zeitverhältnisse dafür verantwortlich zu machen. Entweder hat man die nötige Zeit und Gewissenhaftigkeit für so verantwortungsreiche Aufgaben oder man hat zu viel mit Karrieremachen oder anderen Dingen zu tun. Dann läßt man eben die Hände von so ernsten Dingen, wie es Bearbeitungen von Kunstwerken der Klassiker sind.

Wenn es üblich werden sollte, daß in Deutschland, dessen Herausgeber von klassischer Musik sich in der ganzen Welt den Ruhm gediegener, einwandfreier Arbeit erworben hatten, so haarsträubende Dinge wie die beiden Schubertopern von der Kritik weiterhin geduldet werden, dann ist es eben auch auf diesem Gebiete mit dem Ansehen Deutschlands zu Ende.

Ich habe, nachdem mir beim Einstudieren der Opern immer schwerere Bedenken aufstiegen, nachträglich durch genauen Vergleich mit den Originalen die Vergehen der Herausgeber festgestellt. Wie man n i c h t bearbeiten darf, das zu zeigen war der Zweck meines Aufsatzes. Denn wenn diese Methode Mode würde, kämen wir zu wirklich skandalösen Zuständen in der Verarbeitung unserer Klassiker. Es war notwendig, gegen diese Verunstaltung Franz Schuberts mit aller Schärfe aufzutreten und die Dinge ohne Umschweife mit den richtigen Namen zu nennen.

Zur Rechtfertigung meines Verfahrens scheint es mir gut, einmal einiges über literarische Kampfesweise zu sagen und an dem vorliegenden Falle zu erläutern.

Die ausführliche Entgegnung auf meinen Aufsatz ist in der Berliner Allgemeinen Musikzeitung erschienen, ohne daß Herr Generalmusikdirektor Busch den Versuch gemacht hätte, sie da zu veröffentlichen, wo der Angriff erfolgt ist. Sie kommt also vor Leser, die zum größten Teil meinen Aufsatz überhaupt nicht kennen. Schon das ist gegen die Gepflogenheit im geistigen Kampfe. Erst wenn von seiten der Z. f. M. eine Ablehnung erfolgt wäre, hätte sich der Verfasser an ein anderes Blatt wenden dürfen. Die Erwiderung selbst beginnt: „Herr Kapellmeister Dr. Göhler aus Altenburg hat seinen Sommerurlaub dazu benutzt, wieder einmal (Heft 15/16 der Z. f. M.) eine seiner Don Quichotte-Attacken zu reiten, die diesem ‚Ritter von der traurigen Gestalt‘ in der Musikwelt allmählich sein Profil gaben.“ Er nennt meinen Aufsatz dann wiederholt „ein Pamphlet“ und bringt sich auch bei Richard Strauß in empfehlende Erinnerung, indem er meinen „Zukunft“-Artikel über Richard Strauß als ein „unerhörtes Pamphlet“ bezeichnet. Daß er mir „Fälschung“ vorwirft und eine wahre Angabe meines Aufsatzes „einfach erlogen“ nennt, ist schon neulich erwähnt worden. Weiter heißt es: „Selbst mit Beckmesser könnte man sich eher verständigen, da man bei ihm voraussetzen muß, daß er wenigstens die Regeln kennt“, und: „Es könnte noch viel auf die mit beispielloser Verantwortungslosigkeit vorgebrachten Schmähungen des Herrn

Göhler entgegnet werden, wenn hier der Raum wäre, Herrn Göhler noch weitere Privatvorlesungen über die Grundfragen musikalischen Denkens zu halten.“ Diese kleine Blütenlese gibt erwünschten Anlaß, einmal zu der Frage des Tons im literarischen Kampfe Stellung zu nehmen.

Ich gelte, besonders seit jenem Strauß-Aufsatz, den übrigens die meisten, die davon reden, nur vom Hörensagen kennen, als Mann der scharfen Feder, und habe oft genug den Vorwurf hören müssen, daß ich mir dadurch meine ganze Laufbahn zunichte gemacht habe. Da schließlich geistige Kämpfe immer wieder auftauchen und der junge Nachwuchs aus den Erfahrungen älterer Kämpfer seine Lehren ziehen soll, sage ich: Es ist beim Kampf um die großen Güter der Menschheit, die letzten Endes alle geistiger Natur sind, notwendig, daß es hart auf hart geht, daß mit scharfen Waffen, allerdings auch mit sauberen Waffen und offenem Visier, gekämpft wird. Freilich, die Sache muß es wert sein. Im Falle Strauß handelte es sich darum, mit aller Deutlichkeit zu sagen, daß dieser Musiker, dessen enorme Musiker-Veranlagung ich stets anerkannt habe, infolge des geringen Wertes seiner Künstler-Persönlichkeit bei der ungeheuren Überschätzung und der sehr starken Macht, die sein Kreis innehatte, eine sehr große Gefahr für die Entwicklung des deutschen Kunst- und Geisteslebens bedeutete. Die Entwicklung, zu der auch der gesamte Niedergang des deutschen Volkes gehört, hat mir, leider, nur allzusehr recht gegeben! Daß Strauß noch immer äußerlich eine Macht ist, spielt dabei keine Rolle, und seine musikalische Bedeutung wird, so sehr man auch sie überschätzt hat, davon nicht berührt. Selbstverständlich kann man sich über solche Dinge nicht mit Leuten auseinandersetzen, die nicht wissen, daß Kunst eine der innerlichsten Angelegenheiten des geistigen und sittlichen Menschen ist und daß zur Führerpersönlichkeit innere Werte gehören, die metaphysischer Natur sind.

Wie der Kampf gegen eine solche Gefahr, wie sie Strauß war, mit der größten Schärfe geführt werden mußte, so galt es diesmal mit aller Deutlichkeit Verwahrung dagegen einzulegen, daß unfähige Hände sich an einem Franz Schubert vergriffen und durch die Art ihrer Verunstaltung von Kunstwerken etwa Schule machten. Wenn ich mit den schärfsten Ausdrücken, aber immer sachlich begründet, gegen sehr mächtige Leute ankämpfe, so trage ich in ehrlichem Kampfe meine Haut zu Markte. Wer mit den oben angeführten Schimpfereien und dem Vorwurf des Lügners jemand bedenkt, der keine äußere Machtstellung innehat, der verdeckt damit leider vergeblich, daß er nicht einen einzigen Angriff seines Gegners sachlich zu widerlegen vermag.

Denn wenn sich jemand damit verteidigt, daß er die haarsträubende Deklamation: „Heinrich, du guter!“ (siehe Seite 307 des Augustheftes), die sich an je vier Stellen in Partitur und Klavierauszügen findet, für einen bedauerlichen „Druckfehler“ erklärt, so wird das nur ein schallendes Gelächter bei allen Musikern erwecken. Auch die von mir (S. 310) gerügte Schlamperei des B-Dur-Akkords, zu dem im Orchester (und Klavierauszug) in der Eile G-Moll stehen gelassen ist, ist nach der „Berichtigung“ in der Allg. Musikzeitung der Schreibfehler eines Kopisten, während in Wahrheit eine vierte Stimme in der Eile falsch hinzukomponiert worden ist, was man doch nicht dem Kopisten überläßt.

Mit der überlegen witzelnden Bemerkung, daß ich „viel Papier und echt Riemannsche Gelehrsamkeit daran verschwendet“ hätte, glaubt Busch meine Erörterungen über die Verhunzung der Ariette aus „Claudine von Villa bella“ (S. 308/309 meines Aufsatzes) abzutun, und gibt sich damit als Musiker eine sehr große Blöße. Ferner begegnet er meinem Vorwurf, daß er nichts von Gesang verstehe, mit der Ausflucht, es käme wenig darauf an, ob die Rolle ein Tenor oder ein Bariton sänge. Warum schreibt er sie dann als „Bearbeiter“ im Baßschlüssel und teilt sie im Personenverzeichnis ausdrücklich einem Bariton zu?

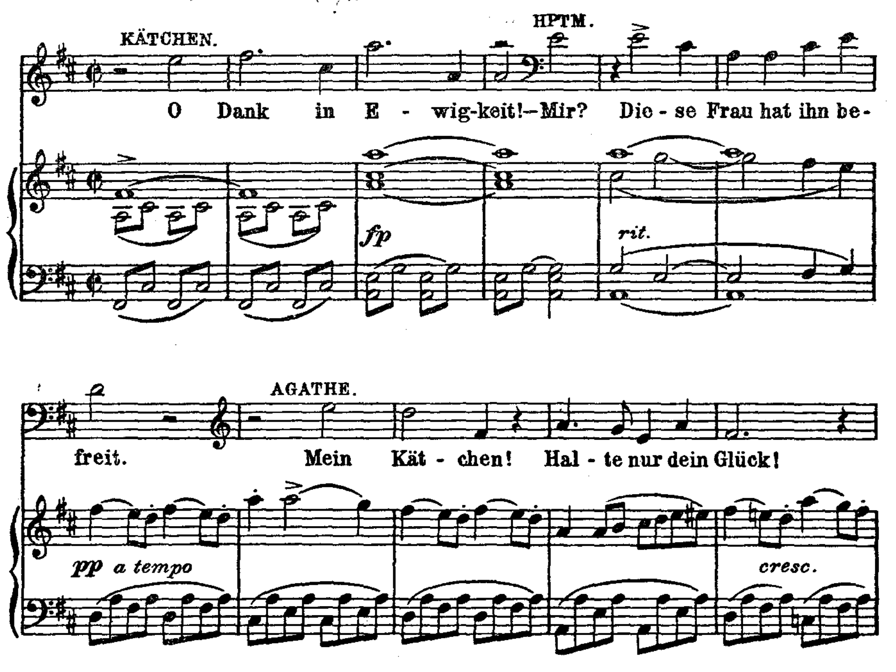
So ist die ganze Erwiderung eine Sammlung von Musterbeispielen dafür, wie man eine literarische Fehde ausficht, wenn man geistige Waffen nicht zu führen versteht oder vielmehr überhaupt nicht besitzt. Wer sich an dieser wirklich be-

dauernswert hilflosen Art der Verteidigung belustigen will, sehe sich auf Seite 167 des Klavierauszugs der „Weiberverschwörung“ den von mir angekreideten fürchterlichen Übergang von G nach F an, und lese in der Allg. Musikzeitung, wie Herr Generalmusikdirektor Busch hier mit „falschen Versetzungszeichen“, die „sich eingeschlichen“ hatten, und der „Dominante von B-Dur“ sich herauszuwinden sucht. Es ist übrigens eigentümlich, daß die Altenburger Bühne für ihre Aufführung, die etwa ein Jahr (!) nach der Stuttgarter Uraufführung stattfand, noch nicht einmal das erste, geschweige denn das zweite Druckfehlerverzeichnis, von dem in der „Erwiderung“ die Rede ist, erhalten hatte. Ich muß es wirklich den Lesern, die einen Begriff davon bekommen wollen, mit welchen Mitteln Herr Generalmusikdirektor Busch versucht, einen geistigen Kampf auszufechten, überlassen, diese Erwiderung in der Allg. Musikzeitung mit meinen Darlegungen und mit den Opern selbst zu vergleichen. Sehr bezeichnend ist es, daß er über einen der schwersten Vorwürfe, der die Fabrikation des schauderhaft stillosen Stückes Nr. 15 der „Weiberverschwörung“ betrifft, völlig mit Stillschweigen hinweggeht, während er an die lustigen „Druckfehler“-Entschuldigungen und Belehrungen über C-Dur und D-Dur (es ist ein großer Unterschied, ob es sich dabei um eine Ouvertüre oder um zwei im Akt direkt aufeinanderfolgende Stücke handelt!) viel Eifer und Geifer verschwendet.

Aber eines soll doch noch zeigen, was von seiner ganzen Art zu halten ist. Ich habe Seite 308 die allerschärfsten Worte über die Stelle von „O Dank in Ewigkeit“, bis „Ich bin auf deiner Seite“ gebraucht. Diese schweren Vorwürfe werden einfach mit folgenden Zeilen abgetan: „Ist es nun Unverstand oder ist es Methode, daß Herr Göhler nicht davor zurückschreckt, am allerboshaftesten auf eine Stelle zu schimpfen, die Note für Note echtester Schubert ist!!“

Jeder, der diesen Satz liest, der auch im Original gesperrt gedruckt ist, muß annehmen, daß ich mich wirklich schauderhaft blamiert habe, indem ich sagte, das sei „eine Stümperei, bei der die Sprachbehandlung gleich miserabel sei wie die musikalische Fortschreitung“. Die Stelle lautet folgendermaßen:

5 Takte F-Dur, 1 Takt F (7♭), 2 Takte B-Dur, dann weiter:



Vortrags wie über konventionelles Gebärdenspiel hinausgekommen sind. Sehr unbeholfen in seinen Aktionen auch der geladene Chor. Eine kurze Augenweide in dieser üblen Theaterspielerei boten die Mädchenblüten des Tanzensembles Dita Tenger (man hatte zwei Wochen vorher Gelegenheit, an einem eigenen Abend seine Schule sich vielseitig bewähren zu sehen), welche im 1. und 2. Aufzuge anmutig den Reigen schlangen. Dr. H. Pless am Dirigentenpulte hatte die musikalischen Fäden in der Hand, ohne jedoch dem Ganzen einen über das Maß des Korrekten hinausgehenden Auftrieb influieren zu können.

Im Prinzipe wären Opernaufführungen auf einer Stilbühne sehr zu begrüßen, nur müßten sie mit tauglicheren Mitteln unternommen werden und hätten — wie in diesem Falle — unwillkürlichen großen Erinnerungen auszuweichen. Ein dankbares Feld für solche Betätigung böte z. B. die Verpflanzung der seit 3 Jahren in Deutschland (Göttingen, Hannover, Bremerhaven usw.) immer erfolgreicheren Händel-Renaissance (durch Vorstellung von dessen „Rodelinda", „Ottone") nach Wien, von der Notiz zu nehmen unsere beiden ernsten Musikbühnen sich bisher noch nicht veranlaßt fühlten.

Das Hauptereignis im Konzertleben der letzten Zeit war die moderne Musikwoche, die nach Frankfurt a. M. und Salzburg endlich auch Wien zuteil wurde, um sich einmal in ausgiebiger Weise persönlich vom Stande der neuesten Tonkunst überzeugen zu können. Da das Eröffnungsorchesterkonzert entfiel, war selbe hauptsächlich durch Kammermusik vertreten. Das erste Wort hatte E. Bloch mit einer Violinklaviersonate, die durch energische Rhythmen, häufig und jäh wechselnden Stimmungsgehalt der Sätze und ihre an hebräische Volksweisen sich anlehnende Melodik angenehm überraschte. B. Bartóks Sonate für dieselben Instrumente in 2 Sätzen dagegen war ein Abglanz des irren Fanatismus, der in den Augen des am Flügel tätig gewesenen Autors glühte. Solche „Kompositionen" verpflichte ich mich, spaßhalber mit geschlossenen Augen zu Dutzenden am Klavier zu improvisieren. Fruchtbare Anregungen boten wieder G. Holsts „Vier Gesänge mit Begleitung der Violine", deren geistliche Texte durch die sparsame Ausmalung mit gehaltenen Tönen, etlichen Doppelgriffen, Ritornellen usw. ein früh mittelalterlich-strenges, keusches Gepräge erhielten. D. Moulton, ihre Interpretin in englischer Sprache, trug mit Geschmack, aber etwas kühl, ferners verdeutschte Lieder von Z. Kodaly (am besten: der nur im Akkompagnement konventionell geratene „Frühling") spanische von M. d. Falla (Polo) und italienische von J. Pizetti (J Pastori) vor, die im allgemeinen jedoch keine sehr markanten Eindrücke hinterließen. Die ihm gewordenen schwierigen geigerischen Aufgaben bewältigte E. v. Waldbauer aufs glänzendste. Der 2. Abend brachte G. F. Malipieros dreisätziges Streichquartett „Rispetti e stromenti", das trotz Atonalität in seinen langsameren Partien seine Herkunft aus dem Lande des bel canto erfreulicherweise nicht ganz verleugnen wollte oder konnte. In dem scharfen Hervorkehren dynamischer und rhythmischer Kontraste, in dem unorganischen Nebeneinanderstellen von Taktgruppen, die jede für sich irgendeine Figur allgemein oder als Begleitung obstinat durchführen, im Aufspüren aparter instrumentaler Klangeffekte, kurz: in seiner motivische Arbeit möglichst vermeidenden sprunghaft-impressionistischen Schreibweise ist es förmlich ein Paradigma der modernsten Richtung, die — hört man mehrere ihr angehörige Werke von verschiedenen Urhebern, wird es einem ohrenfällig klar — bereits in einem stereotypen Schema zu erstarren beginnt. Welche Mannigfaltigkeit dagegen z. B. bei dem einen tonalen Beethoven, der hundertmal gebrauchte Wendungen und Akkordverbindungen immer wieder mit neuen Seiten seiner wachsenden Persönlichkeit zu erfüllen wußte! Immerhin war dieses Stück recht interessant und gut anhörbar. Das Gleiche gilt von Z. Kodalys Quartett op. 10, das sich sogar um sorgfältige thematische Arbeit bemüht und daher wie eine Komposition aus früheren Jahrzehnten klingt, bei deren Exekutierung nur die Spieler beständig danebengreifen. Angesichts dieser vorzüglich im 2. Teile stark ungarisch gefärbten elegischen wie feurigen Talentprobe hätte es der Verfasser wirklich nicht nötig, vor der Hypermoderne seinen Bückling zu machen. Als Lückenbüßer für eine verschobene Programmnummer figurierte dazwischen E. v. Dohnanyis, die herkömmlichen Pfade wandelnde, hübsch gestaltete Trio-Serenade, deren Romanze und Scherzo am meisten ansprachen. Das Waldbauer-Kerpely-Quartett lieh den Darbietungen höchsten Elan und den berauschenden Klang seiner edlen Instrumente. Am 3. Abend fanden drei Uraufführungen statt: Ph. Jarnachs umfangreiches

Streichquartett in zwei Teilen, op. 16, das alle bereits erwähnten Kennzeichen der atonalen Schule im Gefolge einer atomistischen Erfindung an sich trägt. Im langsamen Satze finden sich Stellen von etwas nachhaltigerer Intensität des Ausdrucks. A. Habas 2. Vierteltonquartett enttäuschte allgemein bezüglich seines bichromatischen Charakters und löste andererseits Schmunzeln und Kichern aus; welche Wirkung auf das Zwerchfell seinen intellektuellen Ursprung bestätigt. Beruht doch auch die Wirkung guter wie schlechter Witze bekanntlich darauf, daß fremde, ja sich widersprechende Begriffe in Beziehung zueinander gebracht werden. Vergleicht man nun die Vorstellung „Musik" als eines aus dem unbewußt Psychophysischen machtvoll dahinströmenden Erlebnisses automatisch mit dem plan- und ziellosen Hin und Her von Rhythmen, Akkorden, Phrasen, so ist der Endeffekt selbstverständlich ein befreiendes Lachen. Daß jemand, dem — wie hier — so gar nichts einfällt, sich auf solche aussichtslose, unfruchtbare Experimente verlegt, um von sich reden zu machen, ist nicht zu verwundern. Mehr aus seinem Innern heraus scheint P. Hindemith zu schreiben, dessen neues Quartett, op. 32, besonders in der abschließenden Passacaglia thematische Kombinationen und Entwicklungen nicht verschmäht, das Tempo den beiden ersten Sätzen (lebhaft, langsam), dem zierlichen kleinen Marsch durchaus wahrt und so von den Klassikern wie Romantikern ein formales Element übernimmt, das seiner Schöpfung größere Rundung und Konsistenz gibt. Aus ihren keineswegs epochalen seelischen Werten (dem Bleibenden eines Kunstwerks, auch wenn sein Stil einmal veraltet und überwunden ist) aber wird der Kult nicht verständlich, der mit P. Hindemith seit Monden im Reiche draußen getrieben wird. Das Amar-Quartett hob das Musenkind seines Bratschisten, ebenso die vorangegangenen schwierigen Kompositionen mit einer Vollendung aus der Taufe, die einstimmige Bewunderung erntete. Das letzte, vom hiesigen Kolbe-Quartett mit Feinheit bestrittene Kammerkonzert leitete E. Wellesz Streichquartett op. 28 Nr. 4, ein trockenes, belangloses Machwerk, ein, dem H. Kaminskis angenehm klingendes, mit hübschen Motiven ausgestattetes, ganz normales F-Dur-Quatuor folgte. Dann sang Marya Freund mit viel Können und Temperament Lieder von A. Casella (sehr dürftig), M. Castelnuovo-Tedesco (nicht übel) und drei entzückende national gefärbte spanische Vierzeiler von M. d. Falla, worauf, last but not least, dem ermüdeten Auditorium noch die Uraufführung eines Klavierquartetts op. 20 (Klavier: Margit Gál) von Franz Salmhofer, einem jungen Wiener, serviert wurde. Das Werk erweckt durch Markigkeit oder melodische Anmut seiner Themata, durch viele geistreiche Züge im Konstruktiven (Beginn des marcia funebre, Scherzo-Trio) bedeutende Hoffnungen auf die, den Sturm und Drang überwindende, Weiterentwicklung dieser noch jungen Begabung, welche vielleicht die zukunftsreichste unter allen, während der Musikwoche zu Gehör gekommenen Komponisten ist. Grund genug, sie als österreichisch stiefmütterlich zu behandeln, auf einen verlorenen Posten zu stellen, während dem Auslande die günstigsten Plätze eingeräumt waren.

Zieht man das Fazit dieser Abende, ist zu sagen, daß sie als pikante Abwechslung im monotonen Konzertbetrieb empfunden wurden, manche Bausteine zutage förderten, die möglicherweise künftige Genies zu einem musikalischen Neubau verwenden könnten. Das Prinzip der Atonalität, wie es augenblicklich von verführten Talenten und spekulierenden impotenten Mitläufern hemmungslos gehandhabt wird, scheint mir aber trotzdem aus psychischen und ästhetischen Gründen ein verfehltes zu sein. Psychisch deshalb, weil, wie S. Freud lehrt, der Mensch in seinem Fühlen und Handeln stets nach Lustgewinn, also nach Wohlergehen, Wohlgeruch, Wohlgeschmack, nach dem Auge Wohlgefälligem und schließlich auch nach Wohlklang strebt. Dieser idealisierenden Sehnsucht aber schlägt die Geräuschmusik der Neutöner stracks ins Gesicht; das Ohr wird beständig in einem bis zu physischem Unbehagen gehenden Erregungszustand gehalten, der nie seine harmonische Auflösung findet. Wie ein nur von Pein und Sorgen erfülltes Lebensschicksal dem Selbstmord zutreibt, gewinnt auch da mangels beruhigender Lichtblicke der Überdruß die Oberhand, und der edelste Beruf aller Kunst, den Geist zur Ahnung höherer Vollkommenheit emporzugeleiten, ist verfehlt. Eine solche aber besteht, ästhetisch betrachtet, in äußerster Formklarheit und Prägnanz des Ausdrucks, im Weglassen alles Nebensächlichen, Zufälligen, Schlackischen, auf daß der bildnerische, rednerische, tönende Gedanke mit Messers Schärfe in Erscheinung trete. Just dieser höchsten Forderung widerstreitet alles Atonale, dessen Wesen das Unentschiedene, Verschwimmende und damit Charakterlose ist; was freilich aus-

gezeichnet zu seinem Internationalismus stimmt. Die tschechischen, deutschen, italienischen usw. Produktionen gleichen sich daher fast aufs Haar. Mir kamen die vier Spieler wie Leute vor, die miteinander plaudern wollen, aber, da jeder von ihnen eine andere Sprache (Tonart) spricht, sich nicht verstehen und somit von ganz verschiedenen Dingen reden. Es ist ein Neben- und Gegeneinander, kein logischen Gesetzen unterworfenes Miteinander von Klängen. Deshalb entbehrt es auch des faßlichen und fesselnden Inhaltes und entläßt den Hörer mit einem Scheffel voll Tonimpressionen, die aber ihrer Unplastik, ihres Niewiederkehrens halber am Gehör vorbeirauschen, ohne bis zum Gedächtnis und weiter zum Herzen vorzudringen. Hätte E. T. A. Hoffmann die atonale Musik gekannt, er würde sicher die Novelle von einem komponierenden seelenlosen Automaten geschrieben haben.

Die Teilnahme des breiteren Publikums an diesen Vorführungen war denn auch eine minimale, und es ist auch kaum zu erwarten, daß bei dem ungebrochenen, natürlichen Musiksinne der Wiener Bevölkerung, bei der hohen künstlerischen Kultur, die sie seit Jahrhunderten einsog, diese Propaganda nennenswerte Erfolge zeitigen wird. Es ward offenbar, daß der Lärm, den einige musikalische Bolschewiken seit Jahr und Tag erheben, in krassem Mißverhältnisse steht zur Anzahl ihrer Anhängerschaft; daher dieser Mode keine allzulange Geltungsdauer beschieden sein dürfte. In die Reihe der Kammermusikabende waren moderne Tanzfestspiele des Ensembles der Schule Hellerau eingeschaltet, worüber an anderer Stelle berichtet ist, und den Abschluß der ganzen Veranstaltung bildeten A. Schönbergs „Gurrelieder“ unter P. v. Klenau.

Wohin die Atonalität in ihren äußersten Konsequenzen führen muß, war im Kompositionskonzert des Amerikaners H. Cowell gut zu studieren, der sich sagte: wenn man 5, 8, 10 Töne zugleich erklingen lassen kann, warum nicht auch 20, 40 und noch mehr? Daher bearbeitete er in eigenen „Tondichtungen“ (bei Breitkopf & Härtel verlegt) das Pianoforte außer mit den zehn Fingern abwechselnd auch mit den beiden Fäusten und Unterarmen. Mit letzteren brachte er sogar Gegenbewegungen und Triller zuwege! Welche Perspektiven! Die Virtuosität dieses unfreiwilligen Klavierhumoristen fand sich denn auch durch schallende Heiterkeit seiner Zuschauer belohnt. War dies der lustige Narr, ist J. M. Hauer der traurige zu nennen, der nach einer selbsterfundenen Theorie — ein aus Gemeinplätzen, willkürlichen Behauptungen und Fehlschlüssen zusammengebrauter Gallimathias — angeblich „atonal“ komponiert. Wobei stets auf Sequenzenkrücken sich forthelfende Klavierstücke und „Lieder“ genannter Sprechgesang zu primitivster, farbloser Begleitung herauskommen: uninteressante, langweilige Zeugen absoluter Impotenz, die dabei noch die Frechheit besitzt, Meister wie Beethoven und Wagner zu schmähen. Man braucht bei uns nur den Mund recht weit aufzutun, um alsbald eine Herde um sich versammelt, ja literarisch sich verherrlicht zu sehen; wie letzteres durch O. Stoeßls neuesten Roman „Sonnenmelodie“ geschehen, darin der Verfasser am Schicksal des Helden die Abwendung von der ganzen „ausgebildeten, berühmten europäischen Musik als zugrunde gehenden Betrieb“ und das Hineinwachsen in das „Reich einer uralten, nur bisher unterdrückten, schlecht vernommenen Melodie und Wahrheit“ aufzeigen will. Ich aber stelle mir eine solche erneuernde Tonkunst, die gewiß nur Österreich schaffen kann und auch wird, ganz beträchtlich anders vor als die bei dieser Gelegenheit zu Gehör gekommene.

Ernstere Eindrücke empfing man beim Pianisten P. Emerich, der außer den mit enormer Technik bewältigten Konzerten von Brahms D-Moll und Reger F-Moll ein dreisätziges Phantasiestück mit Orchester von C. Debussy erstmals zum Vortrag brachte. 1889/90 komponiert, breitet es im Schmucke einer reichen Instrumentation noch warme melodische Einfälle und prickelnde Rhythmen aus: so eine dankbare Nummer bildend, trotzdem das Soloinstrument mehr der sinfonischen Faktur eingegliedert ist, als virtuos-selbständig hervortritt. W. Gieseking, der sich durch sein geistig wie technisch hervorragendes Spiel hier rasch eine ansehnliche Gemeinde gewonnen, gab neben Debussystücken Tschaikowskys B-Moll und J. Marx' „romantisches“ Klavierkonzert zum Besten. Letzteres eine auf vager Thematik ruhelos von Ektase zu Ektase schweifende enorm schwierige Tonschöpfung, die dem häufig vom klangschwelgerischen Orchester gedeckten Solisten nur wenige dankbare Momente bietet. Auch Serge Bortkiewics erwies sich als ein erstklassiger Pianist, der zudem in einigen seiner eigenen Kompositionen, wie: Valse grotesque, den Programmetüden: la brune, le mystérieux inconnu ein hübsches produktives Talent entfaltete.

Furore machte eine geniale junge Geigerin aus dem Dollarlande, Amy Neill, durch ihre von echtestem Rokokogeiste durchwehte Auffassung des Mozartschen Konzerts in D, durch ihre stupende Griffsicherheit in Saint-Saëns' schwierigem A-Dur-Konzertstück und die Anmut und Süße, mit der sie Brahms ins freundlichste Licht zu stellen wußte. Das aus Tschechien gekommene heißblütige Zika-Quartett brachte von M. Ravel ein Streichquartuor (F-Dur) mit, aus dessen reflektiertem Inhalte nur das viel mit Pizzikatowirkungen arbeitende espritvolle Scherzo samt sordiniertem Trio anziehend hervorstach. J. Suk hat sich in dem einsätzigen Streichquartett op. 31 Nr. 2 ganz und gar der allerradikalsten Ultramoderne verschrieben und knüpfte damit (der ins Deutsche übersetzten Bedeutung seines Namens entsprechend) einen Knoten von Tönen, dagegen der berühmte gordische eine einfache Masche ist. Ihn auflösen zu wollen, lohnt keinesfalls die Mühe. A. Dwořaks op. 105 versöhnte wieder den mit Recht schwer gekränkten Genius der Musik. Auch R. Nilius, der einzige unter allen heuer tätigen heimischen wie auswärtigen Dirigenten, welcher den Ehrgeiz besitzt, mit seinem aus 30 erlesenen Staatsopermitgliedern bestehenden Kammerorchester unbekanntes oder selten gespieltes Altes (Bachs 6 Brandenburgische Konzerte, Mozarts A-Dur-Sinfonie No. 29, Haydns D-Dur-Sinfonie Nr. 15) und modernes Neues vorzuführen, brachte eine Erstaufführung von M. Ravel: Le tombeau de Couperin, eine von einem pastoralen, thematisch aparten Prélude eingeleitete Folge alter Tänze, darunter das Menuett den Preis verdient. Das klägliche Resultat dagegen, welches sich ergibt, wenn ein Nicht-Franzose einen Ausflug in diese Stilregionen unternimmt, ward an W. Groß' Orchestersuite aus der Musik zu Franz Werfels „Spiegelmensch" offenbar. Man könnte sie das Lehrbuch nennen der „Kunst", ein musikalisches Nichts mit allem erdenklichen Klimbim zu instrumentieren. Erwähnt sei noch ein gelungener Loewe-Wolf-Balladenabend A. Tausches (mit dem äußerst selten vernommenen Gregor-Zyklus im Programm), der aber deutlich zum Bewußtsein brachte, daß Loewes gleichmäßig-breit dahinfließende epische Manier unserem Empfinden entfremdet ist, welches nach dramatisch zugespitzterer Formgebung verlangt. Eine Forderung des Zeitgeistes, der dieses Genre sich anpassen muß, will es zu neuer, reicher Blüte gelangen. Aus dem die Nachfrage weit übersteigenden Angebote von Sinfonie- und Chorkonzerten, welche unentwegt die gangbarste Klassiker- und Romantikerware immer wieder mehr minder gut abhaspeln (Beethovens „Neunter" wird man demnächst einmal als Tafelmusik bei einem Frühschoppen begegnen), seien nur noch hervorgehoben die Aufführungen von Berlioz' „Harold-Sinfonie" (Bratschensolo: Ad. Busch), Schumanns „Paradies und Peri", beide von B. Walter geleitet, von Händels „Samson" unter W. Furtwängler, und eine in der Peterskirche durch deren verdienstlichen Kapellmeister Franz Rouland veranstaltete Wiedergabe des vom 1823 verstorbenen Leipziger Thomaskantor J. G. Schicht komponierten, für Wien noch neuen Oratoriums „Das Ende des Gerechten". Über alles andere sei teils aus Raummangel, teils, weil es keinerlei Ursache zu irgendwelcher Stellungnahme bot, der Schleier des Schweigens und Vergessens gebreitet!

E. P.

TANZ

Solange der Wiener große Konzerthaussaal nicht umgewandelt ist, solange die kümmerlichen Beleuchtungsvorrichtungen, das ungeübte Personal, der widerspenstige Vorhang, die geschmacklosen Lampenschirme nicht beseitigt sind, sollte über Tanzabende gar nicht geschrieben werden, da es niemals zu einem geschlossenen Ausdruck kommt, die Auftretenden durch die großen Mängel fortwährend gestört und verkleinert werden. Wann wird man endlich für Tanz einen eigenen Raum schaffen?

Der wesentlichste Gewinn der vielen Veranstaltungen: die Aufführung von Claudels „Der Mensch und seine Sehnsucht" mit der Musik von Milhaud und des Tanzspieles „Der holzgeschnitzte Prinz" von Béla Balász, vertont von Béla Bartók, durch die Schule Hellerau. Der szenische Rahmen des ersten Stückes war fast der gleiche wie der, den Andrey Parr für die Aufführung in Paris schuf. Auch kostümlich (Emmy Ferand) gut, doch gegenüber Paris allzusehr bekleidete Körper. Die szenische Lösung des zweiten Stückes — trotz Ungunst des Raumes — vortrefflich, die schönen Kostüme von Prof. Baranowsky. (Nur hätte die Regie die Plätze für Wald und Bach vertauschen müssen; auch einige kleine Behelfe waren störend.) Die Darstellung von vollendetem Ausdruck, Valerie Kratina,

Rosl Chladek, Annsi Bergh und alle die andern müßten genannt werden. Daß ersteres Werk ohne Kenntnis von Claudels Dichtung unverständlich sei, ist eine armselige Behauptung; man muß sie nicht kennen, um dieses Bewegungsgebilde genießen zu können. Solche Urteiler gehören in die Kategorie jener Leute, die bei Bildern immer einen Titel brauchen. Die Musik Milhauds ist nur eine Essenz für Feinschmecker; der besondere Vorzug der Bartókschen: der wohlcharakterisierende Rhythmus. In einer vorangehenden Matinée zeigte die Schule Hellerau Auf- und Ausbau des Systems J. Dalcroze. Das Publikum zeichnete sich bei den vorzüglichen Vorführungen durch geringe Zahl — die Wiener lieben das Denken nicht — und störendes Zuspätkommen aus.

Die Konzertdirektion Renaissance sucht das Interesse durch Tanzfestspiele zu wecken, an denen meist mehrere Künstler zugleich mitwirken. Der erste Abend brachte Mary Wigman, die allzubeschwerte, die Schwingende ohne Schwingung, die Verschlossene, die Tänzerin ohne Emanation, die alles, was sie geben könnte, nur — sich selber gibt. Der zweite Abend brachte Claire Bauroff, Maria Ley und Sascha Leontjew. Dieser Tänzer ist zwar voll Temperament, aber überstürzt, in den Bewegungen zerrissen und klein, kurz: ein Stotterer. M. Ley hat sich fürchterliche Kostüme machen lassen, sicher nach ihren Angaben, denn Max Snischek, der ausgezeichnete Künstler, hätte dergleichen nicht entworfen, und sollte sich ein andermal energisch gegen solche Aufträge wehren. Sie tanzte u. a. ein albernes Vorstadtdrama mit Leontjew (im Programm hieß es „Kaukasisches Märchen"). Über ihre anderen Tänze ist besser zu schweigen. C. Bauroff ist schön in ihren Bewegungen und Versprechungen. Trotz Broschüren und langen Feuilletons kann ich mich für Niddy Impekoven (3. Abend) nicht begeistern. Ihre überflüssig großen Augen zerstören die ernsten Stücke; sie wirkt wie ein Mensch, der in vornehmer Gesellschaft hochdeutsch sprechen will, aber doch nur seine Mundart beherrscht. Ihre Dialektstücke („Wiener Wurstl", „Münchner Kaffeewärmer") sind zwar heiter pointiert, aber doch nur getanzte Couplets. Von den neuen Begleitern am Klavier ist Artur Kleiner hervorzuheben.

Daß noch immer Balletaufführungen möglich sind, wie sie von Irene Sironi in der Volksoper veranstaltet wurden, ist unfaßbar. Die Titel allein verraten alles: „Huldigung für Johann Strauß", „Tutankhamen", „Cupido in Schönbrunn". Die ältesten Tanzphrasen sind mit einem Riesenaufwande lächerlicher Fuß-, Kleider- und Lichteffekte zu einem geistlosen Gebräu zusammengekocht. Für die Bühnenbilder wurden Maler bemüht, die von der modernen Raumgestaltung keine Ahnung haben. Nur ein Ergebnis der nutzlosen Vergeudung ist zu konstatieren: ein neuer Dirigent, der junge Otto Wacek.

L. W. Rochowanski

MUSIKLITERARISCHES

Da A. Bruckner gewiß eine eminent österreichische Erscheinung war, sei hier darauf hingewiesen, daß endlich, 25 Jahre nach seinem Tode, der 1. Teil der auf vier Bände berechneten Lebensgeschichte dieses Meisters von A. Göllerich († 3. März 1923), dem allein autorisierten Biographen, im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg, herausgekommen ist. Langwierige, mühsame Vorarbeiten, das zum Teil verstreute Quellenmaterial vollständig zusammenzubringen, sowie durch den Krieg bedingte schwierige Daseinsverhältnisse des Verfassers, die ihm nur selten Muße zur Bewältigung seiner Aufgabe gewährten, verschuldeten die große Verspätung. Vorliegendes Buch behandelt Bruckners Kindheit, die Sängerknabenzeit im Stifte St. Florian, den Aufenthalt in Linz behufs Ausbildung zum Schulgehilfen und seine ersten Anstellungen als Lehrer in Windhaag und Kronsdorf. Zahlreiche Details fügen sich zu einem lebendigen Bilde der materiell wie geistig engen provinzialen Verhältnisse des Vormärz zusammen, darin dieses Genie aufwuchs; in denen er sich andererseits aber auch wieder die religiös gestimmte Naturfreude, die Naivität und Güte des Charakters bewahren konnte, die allerorten in seinen Werken mächtig zum Durchbruch kommen und sie in unserer ganz und gar verbildeten Zeit zu einem erfrischenden Jungbrunnen, zum Wegweiser in die Zukunft der deutschen Musik machen. Die hervorragendste Bedeutung dieser Biographie liegt jedoch darin, daß sie an der Hand bisher gänzlich unbekannt gewesener Kompositionsversuche des Knaben und Jünglings als: 4 Orgelpräludien, 1 Klavierstück „Abendklänge", 2 Messen in C und F, 1 Pange Lingua, 1 Männerchor, 1 Libera und Tantum ergo und der kleinen Kantate „Vergißmeinnicht", die vollständig (einige in Faksimiles) abgedruckt sind, das Dunkel, so bisher noch

immer den künstlerischen Entwicklungsgang unseres Komponisten umfing, mit Glück zu lichten unternimmt. Eindeutig klar wird da sein Wurzeln in der Kirchenmusik, und gewisse Eigenheiten seines fertigen Stils (überraschende Modulationen, Oktavensprünge in Themen und Melodien, Unisonos usw.) melden sich schon ganz früh. Solcher Einblicke in Werden und Wachsen einer höchst originellen Persönlichkeit halber darf dem nächsten, ganz den in St. Florian als Lehrer und Organist verbrachten Jahren 1845—56 gewidmeten Bande mit besonderer Spannung entgegengesehen werden, und hoffen wir, daß er nicht allzulange auf sich warten läßt.

GLOSSEN

Um nach A. Zemlinskys „Zwerg" (s. oben) den Abend zu füllen, hatte man ursprünglich als zweite Novität W. Kienzls letztes Werk, die Pantomime „Sanktissimum" in Aussicht genommen. Schon waren die Vorbereitungen dazu getroffen, als es plötzlich ab- und durch Puccinis neustudierten dürftig-humoristischen „Gianni Schicchi" ersetzt wurde, weil — nach einer Zeitungsmeldung — die Wiederaufführung einem Lieblingswunsche des hier ohnehin meistgespielten Maestro entsprach. Wenn dies schon einem namhaften deutschen Komponisten passiert, was hat da etwa ein noch unbekannter österreichischer Musikdramatiker von Herrn Direktor Franz Schalk zu erwarten? Ob ein solcher nicht vielleicht gut täte, vorher erst die italienische Staatsbürgerschaft zu erwerben oder gar sein Anliegen bei der Mailänder Skala, beim Teatro Costanzi in Rom usw. vorzubringen? Schwerhörigere Ohren könnte er dort kaum finden als in unserem lieben Wien, wo jahraus, jahrein große Fähigkeiten durch die Indolenz der sogenannten „Führenden" zugrunde gehen.

Wir nähern uns langsam dem neuen Jahre und da läßt die Salzburger Festspielgemeinde wieder von sich hören. Ihre Hauptsorge gilt dem Theaterbau bzw. der provisorischen Adaptierung der Reitschulen zu einem Bühnenhaus und der Aufbringung der hierfür nötigen großen Geldmittel. Die künstlerische Frage steht erst in zweiter Linie. Wozu auch viel Kopfzerbrechens? Man läßt einfach zu Ehren Mozarts M. Reinhardt wieder Zirkus spielen, und da sich's so glücklich trifft, daß der Präsident des Vereins, R. Strauß, 1924 sein 60. Wiegenfest begeht, ist man durch Aufführungen von dessen Werken („Der Ariadne" in neuer — wievielter? — Bearbeitung und des jüngsten Opus „Intermezzo") jedes weiteren Dilemmas überhoben. Würden der Unterbringung des Orchesters nicht solche Schwierigkeiten entgegenstehen, könnte man Mozarts Manen auch noch mit der „Elektra" huldigen. Was natürlich nichts gegen diese Schöpfung besagen will, sondern nur die gänzliche Abwesenheit irgendeiner neuen, zukunftsträchtigen Idee im Schoße der Gesellschaft schlagend dokumentiert. Nach vorstehendem Programm zu urteilen, handelt es sich — durch hochtönende Worte verdeckt — bei diesem Unternehmen also abermals nur um pure Gschaftelhuberei, bestenfalls um ein Fremdenverkehrsförderungsprojekt, weshalb man gefälligst den Namen Amadei des Göttlichen zu solchen Zwecken künftig aus dem Spiel lassen sollte.

Igor Strawinsky im Gewandhaus

Von Dr. Alfred Heuß

Nun haben wir ihn auch in Leipzig gehabt, den russischen Gottseibeiuns Igor Strawinsky, und zwar gleich mit einem für ihn bezeichnendsten Werke, der Musik zu dem Ballett La sacre du printemps (Frühlingsfeier). Im vierten Gewandhauskonzert geschah dies, und das musikalisch gebildete Publikum der Hauptprobe verhielt sich ablehnend, während das weit robustere, mit den Nerven eines gesellschaftlich emporkommenden Geschlechts zwar gelegentlich ebenfalls etwas zuckte, dieser russischen „Volksmusik" dann aber einen unzweifelhaften Erfolg bereitete. War die Aufführung in heutiger Zeit wirklich nötig, oder war sie eine Versündigung gegen —, das ist die Frage, die wir uns vorzulegen haben.

Befassen wir uns dabei gleich mit dem Kern der Sache. Ihrem innersten Wesen nach wird eine Musik wie diese dem deutschen Charakter immer fremd bleiben, weil sie mit einer derartigen Rücksichtslosigkeit eine gewisse Seite des russischen Volks-

tums zur musikalischen Darstellung bringt, daß man sagt: Wir können und wollen mit ihr nichts im eigentlichen Sinne zu tun haben. Das ist die spezifische Grausamkeit des russischen Bauern, die in Strawinsky zum ersten Male ihren Vertreter in der russischen Musik gefunden hat, in welcher Eigenschaft er sich von allen früheren nationalen russischen Komponisten etwa in dem Maße unterscheidet wie die den russischen Bauern idealisierende Literatur des 19. Jahrhunderts gegenüber einer Anzahl russischer Schriftsteller der neueren Zeit. Daß dieser russische Literaturbauer nie existiert hat, wird uns ein Russe bezeugen, der sich wie kaum ein zweiter auf diesem Gebiet auskennt. Ich glaube dabei kaum, daß diese Grausamkeit, wie sie gerade in dieser Ballettmusik zum Ausdruck kommt, der Vorwurf unmittelbar nahe legte, sondern die Sache liegt tiefer, in Strawinsky, dem ersten russischen Vollblutrussen in dieser Hinsicht, selbst. Wohl wird man zu den Russen aufs Land geführt, die nach ihrem harten, sehr langen Winter und bei der ins Mystische gehenden Liebe, die der russische Bauer seiner Erde entgegenbringt, den Frühling mit allerlei Kultushandlungen und stärksten, sogar orgiastischen Gefühlen feiern, dabei aber denn doch wohl keine eigentliche Gelegenheit haben, ihrer spezifischen Grausamkeit in besonderem Maße zu frönen. Doch lasse ich diese Frage immerhin dahingestellt, denn vielleicht liegt nach dieser Seite hin gewissen Überschriften des Balletts mehr zugrunde, als wir in Deutschland wissen können, wie es denn auch kaum einen einzigen deutschen Hörer des Werkes geben dürfte, der mit den russischen Gebräuchen derart vertraut wäre, daß er im Sinne klarer Anschauung mit den meisten dieser Überschriften etwas Rechtes anfangen könnte. Man ist deshalb gezwungen, sich im Konzertsaal dieses Ballett als absolute Musik anzuhören, was fürs erste ohnedies das Beste ist. Wenn nun dieses „Bauernballett“ teilweise einen geradezu bestialisch grausamen Eindruck macht, das Ohr in einer Art gepeinigt und — schließlich auch abgestumpft wird, wie es selbst die eigentlich neue Musik nicht zustandebringt — Strawinskys Ballett ist vor dem Krieg geschrieben —, so frägt man schließlich nach dem menschlichen Ursprung dieser musikalischen Scheußlichkeiten, und findet ihn in der abnormen Veranlagung des russischen Volkscharakters zur Grausamkeit, für die nun eben die entsprechenden Töne gefunden zu haben, das besondere „Verdienst“ Strawinskys ausmacht.

Man wird sicher gut tun, sich über „die russische Grausamkeit“ von einem Russen unterrichten zu lassen, und einen kompetenteren Beurteiler als Maxim Gorki dürfte es nicht geben. Von ihm liegt ein überaus aufschlußreicher Aufsatz in der Münchner Zeitschrift „Der neue Mercur“ (Juli 1922) über dieses Thema vor; das Wichtigste sei mitgeteilt, da nur hierdurch etwas zur Sache gesagt werden kann. Gorki geht nach den Erfahrungen, die ihm die Bürgerkriege in Rußland verschafften, so weit, daß er die Grausamkeit als „den hervorstechendsten Zug im russischen Volkscharakter“ ansieht, und zwar ist es — ich zitiere gerade auch im Hinblick auf die Musik Strawinskys, auf die diese Charakteristik voll und ganz zutrifft — „eine spezifische Grausamkeit, und gleichsam ein Maßstab, kalt errechnet (ganz ähnlich Strawinsky) für einen Grad von Ausdauer und Standhaftigkeit im Leiden, den ein Mensch erreichen kann, eine Art Probe auf seine Widerstands- und Lebenskraft — der am meisten charakteristische Zug der russischen Grausamkeit ist ihre teuflische Feinheit, ihre ästhetische Erfindungsgabe. Ich glaube nicht, daß man diese Besonderheit durch Worte wie Psychose, Sadismus und ähnliche erklären kann“. (Auch das trifft für Strawinsky zu, der in seiner Art eine elementare Natur ist und nichts mit dem Sadismus der Franzosen zu tun hat, die aber um so besser diese Art Musik zu goutieren wissen.) Gorki gibt nun einige Beispiele, und wenn ich, mit Widerwillen, eines davon zitiere, so geschieht es wieder Strawinskys Musik willen, d. h. eben um zu zeigen, welch abgrundtiefe Unterschiede zwischen deutschem und russischem Volkscharakter bestehen. Man höre: „Ein Gefangener wurde auf folgende Art gemartert: man schlitzte ihm den Bauch auf, nahm das Ende des Dünndarms heraus und nagelte es an einem Baum oder an eine Telegraphenstange. Dann ließ man den Unglücklichen um den Baum oder die Stange im Kreis herumlaufen und beobachtete, wie der Darm durch die Wunde sich abrollte.“ Zusammenfassend sagt Gorki: „Und wenn man nach dem Grad der Grausamkeit frägt, so läßt sich ganz bestimmt antworten: diejenigen, welche am meisten Energie, am meisten Macht haben, sind ganz bestimmt auch die grausamsten.“ (An dieser Energie, in seiner Musik so grausam als möglich zu sein, fehlt es auch Strawinsky nicht im geringsten.)

Auch des Verhältnisses zu den Frauen gedenkt Gorki, und da diese gerade auch im Ballett eine Rolle spielen, sei auch hiervon Notiz genommen. „Ich weiß nicht, ob es irgendwo auf der Erde einen Ort gibt, wo man die Frauen so grauenhaft und so unerbittlich behandelt als im russischen Dorf. Und ganz sicher gibt es nirgends sonst als in Rußland eine solche Menge niederträchtiger Sprichwörter: Prügle sie mit dem Stock, schlag zu, Bruder! Gib acht, ob sie atmet. Sie lügt, die Spitzbübin, sie will noch mehr! — Für Frauen und Tiere gibt es keine Richter.“ Usw.

Und noch etwas Allgemeines über den russischen Bauern, den in seiner wirklichen Gestalt kennen zu lernen, insofern eine musikalische Notwendigkeit werden dürfte, als wir, dank der Propagandatätigkeit erlauchter deutscher Zeitgenossen, mit einer ganzen Invasion neurussischer Musik zu rechnen haben werden. Und da diese durchaus national sein will und deshalb ihren Ausgang von dem russischen Volkscharakter nimmt, so heißt es eben, sich mit der eigentlichen Materie vertraut zu machen. Gorki betont im besonderen, daß er vergebens in ganz Rußland jenen Bauern gesucht habe, wie ihn uns die Literaten des 19. Jahrhunderts so schön und überzeugend geschildert haben, den „nachdenklichen und gütigen, jenen unermüdlichen Sucher der Wahrheit und Gerechtigkeit“. „Ich fand,“ so fährt er fort, „überall einen rohen Realisten, einen gerissenen Bauer, der sich herbeiläßt, den Idioten zu spielen, wenn ihm das vorteilhaft erscheint. Von Natur ist er weit davon entfernt, dumm zu sein, dieser Bauer, und er weiß es wohl. Er hat viel traurige Lieder geschaffen*), viel strenge, wilde und blutige Legenden, tausende von Sprichwörtern erfunden, in welchem seine harte, aufreizende Lebenserfahrung zum Ausdruck kommt. — Er weiß, daß ‚der Bauer als einzelner nicht dumm ist und nur die Menge ein Hammel‘ und daß ‚die Welt stark ist wie ein Strom und dumm wie ein Schwein‘. Er sagt: ‚Hab nicht Angst vor dem Teufel, doch fürchte den Menschen‘ und: ‚Prügle die Deinigen — fürchte die andern‘. Er schätzt durchaus nicht die Wahrheit: Wahrheit nährt nicht, sagt er. Lüge du nur, wenn man es verlangt, doch das nährt. Die Aufrichtigen und die Schwachköpfe sind die gleiche Art bösartiger Tiere.“

Das Ausschlaggebende in Strawinskys Musik ist nun ebenfalls darin zu suchen, daß er russisches Wesen ohne geringste Idealisierung sieht, es ferner aber mit einer derart elementaren Freude gerade am Scheußlichen gibt, daß er gerade hierdurch zu seiner Berühmtheit vor allen einmal in Frankreich gelangt ist. Wir wollen uns darüber klar sein, daß es eine außerordentliche Kühnheit bedeutete, eine derartige Musik lange vor dem Krieg, d. h. dem offiziellen Auftreten der neuen Musik nach der Revolution, zu schreiben, und ich wies bereits darauf hin, daß Strawinsky alles weit hinter sich läßt, was gerade auch deutsche Komponisten auf diesem Gebiet zu leisten unternommen haben. Das liegt an verschiedenem, zunächst natürlich daran, daß Strawinsky Russe, ferner überhaupt eine elementare Natur ist, dann aber auch, daß er mit den Mitteln des früheren Riesenorchesters arbeitet, während die neue Musik sich im ganzen auf ein mehr kammermusikalisch zusammengesetztes Orchester zurückgezogen hat. Seine fürchterlichen Dissonanzen stellt der Russe im allgemeinen auf andere Weise her, vom „linearen“ Kontrapunkt weiß er nichts, wie die Russen von jeher keine eigentlichen Kontrapunktiker waren, die Stärke von Mussorgski, dem Strawinsky manches verdankt, in gewissem Sinn auch gerade darin besteht, daß er auf diesem Gebiet noch im besonderen nichts kann. Strawinsky steht aber als Könner bedeutend über dem seelisch feinen, innerlichen Mussorgski, er packt die Dissonanz als solche. Ließ Beethoven in der „Eroica“ an einem seelisch-fürchterlichen Höhepunkt die Töne e—f scharf zusammenklingen, so läßt der Russe Sekunden und Septimen einander folgen wie frühere Musiker Terzen und Sexten. Wie sich denn auch jeder eine ungefähre Vorstellung von Strawinskys Musik in dieser Hinsicht machen kann, wenn er auf dem Klavier nach dem angegebenen Rezept recht toll Dissonanzen braut. Wer es raffinierter machen will, tue folgendes: er stimme die eine der zwei oder drei Klaviersaiten einen halben Ton tiefer und fange nun an, wie toll darauf loszuspielen, und zwar möglichst etwas scharf Rhythmisches, etwas mit einem elementaren Rhythmus. So jemand dies auf längere Zeit aushält, wird er be-

*) Ich mache bei dieser Gelegenheit auf eine sehr gute Sammlung „Russische Volkslieder“ (Edition Schott) aufmerksam, die H. Möller letzthin „sorgfältig ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten russischen Bearbeitungen herausgegeben“ hat. Auch hier findet sich Wildes und Grausames (z. B Mädchens Rache), wie es dem deutschen Charakter fern liegt, so harte Balladen es auch gerade in der nordischen Literatur gibt.

merken, daß auf diese fürchterliche Folterung allmählich eine Abstumpfung eintritt, die auch bei leiblichen Folterungen eintreten soll, so daß man bei den früheren derartigen Prozeduren sich veranlaßt sah, diese zu unterbrechen und den Delinquenten erst am andern Tage wieder daranzunehmen, so er nicht vorgezogen zu sterben oder zu „bekennen“. Auch Strawinsky läßt seine Hörer als geübter Folterknecht immer wieder einmal „ausruhen“, um sich dann aber bald wieder seinem eigentlichen Berufe zu widmen; „kalt errechnet“, wie Gorki sich ausdrückt, und mit „teuflischer Feinheit, mit ästhetischer Erfindungsgabe“. Ich habe auch nur eines der Hauptmittel von Strawinskys Dissonanzen-Folterungen angegeben, das materiellste und elementarste, mit dem er aber sehr erfinderisch arbeitet.

Was diesen Russen weiterhin besonders auszeichnet, ist sein elementarer Rhythmus, oder besser, die Erfindung elementar rhythmischer Motive und Melodien, mit denen er oft urplötzlich dreinfährt, als wäre er ein rhythmischer Oberteufel. Diese rhythmischen Motive und Melodien hat nun Strawinsky wohl zu einem guten Teil dem russischen Volkslied entnommen, das bei den neueren russischen Komponisten ja überhaupt eine große Rolle spielt. Man möchte aber keineswegs sagen, daß das russische Volkslied besonders rhythmischer Natur wäre, vielleicht sogar im Gegenteil. Manche Melodien eignen sich aber sehr gut dazu, daß man sie infolge ihrer melodischen Beschaffenheit rhythmisch zu packen vermag, aus ihrer Primitivität so etwas wie rhythmische Schlager macht. Es scheint mir bezeichnend, daß auch Beethoven dies bei den zwei von ihm in den russischen Quartetten verwendeten russischen Volksmelodien getan, er sie in ganz anderem als ihrem originalen Sinn verwendet hat. Diese Melodien sind ihrem Zeitmaß nach bedeutend langsamer. Beethoven, der den russischen Text kaum gekannt haben dürfte, spürte aber ihren immanenten stark rhythmischen Charakter heraus, und verwendet die Melodien vor allem rhythmisch. Ob und wieweit dies auch bei Strawinsky zutrifft, entzieht sich vorläufig meiner Kenntnis. Seine elementare Rhythmik beruht aber vor allem auf der Anwendung derartiger scharf rhythmischer Motive und Melodien, er besitzt keineswegs jenen fortwährend wirksamen Rhythmus, den man den sinfonischen nennen kann, der sich in gleichmäßiger Kraft über ganze, lange Sätze und ganze Werke erstreckt, nie aufhört, sich aber auch nie aufdrängt und in dem Ganzen als ein wie der Rhythmus der Zeit bewegendes Agens wirkt. Nein, Strawinsky überfällt den Hörer förmlich mit rhythmischen Fäusten, und bearbeitet ihn solange, als seine und der rhythmischen Motive Kräfte reichen; dann wendet er sich wieder anderem zu, und das Rhythmische spielt eine Nebenrolle, wenn es nicht sozusagen ganz pausiert. Hier in diesem Motiv-Rhythmus hat er, und zwar sicher durch einen besonderen Anschluß an das russische Volkslied, etwas Besonderes zu vergeben, was ihm denn auch modernste deutsche Komponisten abzusehen versucht haben. Nur verwenden sie keine deutschen Volkslieder für diese rhythmischen Bombardements, sondern Foxtrots und derartiges, auch deshalb, um anzuzeigen, wo ihre Phantasie eigentlich zu Hause ist. So notwendig uns eine rhythmische Auffrischung ist, von dieser Seite wird dem deutschen Komponisten das Heil nicht erblühen, weil sein Rhythmus eben ein anderer ist, weit tiefer liegt, aus einem natürlichen kosmischen Walten hervorwächst. Schließlich liegt auch etwas Despektierliches in diesem Verhältnis Strawinskys zum russischen Volkslied, aber das gehört zu den russischen Angelegenheiten und braucht uns nicht zu kümmern.

Fragt man nun danach, ob Strawinsky auch von der mystischen Liebe des russischen Bauern zu seiner Erde, von der auch Gorki redet, erfüllt ist, so fällt die Antwort negativ aus, und das ist schließlich entscheidend. Was dieser grausamste aller Musiker hierin und überhaupt an innerlicher Musik bringt, greift nicht tief und ist gerade in diesem Werk Debussy sehr verpflichtet; ohne dessen Impressionismus läßt sich manches gar nicht denken, wenn der Russe auch weit gröber vorgeht. Ich finde auch nicht, daß Strawinsky im innerlichen Sinn von dem schwermütigen russischen Volkslied getroffen worden ist, er benützt es auch in dieser Beziehung für seine materialistischen Zwecke, denn Strawinsky ist „roher Realist“. Hätte er seine russisch-grausame Ader nicht, so wäre er wohl ziemlich sicher ein nebensächlicher Komponist. Er hat aber geradezu einen Bund mit dem Teufel geschlossen und wirkt nun in dessen Namen auf Erden. Sein Weizen blüht ihm nunmehr auch in Deutschland, nachdem schon längere Zeit deutsche Komponisten wie Hindemith als seine Schüler ehrfurchtsvoll zu ihm aufblicken und ihm nacheifern suchen. Durchaus nicht ohne Erfolg, denn auch unsere deutsche mo-

dernste Musik ist derart seelenlos geworden, daß eben Raum für andere Seiten menschlichen Wesens geworden ist. Nimmt man's aber genauer, so erkennt man unschwer, daß die Strawinsky-Nachfolge in Deutschland eine lächerliche Verirrung ist, weil eben für jeden deutschen Komponisten, mag er sich so grausam stellen wie er will, die originale Grundlage fehlt. Freilich, was soll's! Gibt der deutsche Komponist seine Seele weg, so muß er nach einer andern Umschau halten und läuft bald dem, bald jenem nach als ein rechter Hans Narre, den man ganz mit Recht im Ausland verachtet. Bei allen anderen europäischen Musikvölkern bemerkt man ein Zurückziehen auf sich selbst: man studiert in weit verstärktem Maße die eigene frühere Tonkunst, Deutschland aber, das außer Italien die herrlichste frühere Musik besitzt, schmeckt an allen anderen Nationen herum, um etwas für sich zu erhaschen, mit völliger Dreingabe eigenen Wesens. Und das ist das Traurigste. An die „Internationale" glaubt man zurzeit bekanntlich nur in Deutschland, dem Lande mit den plattesten und dabei einflußreichsten „Denkern". Es paßt ja schließlich alles aufs beste zusammen.

Soll man Strawinsky, diesen russischen Folterknecht, in Deutschland aufführen? Je nun, man mache, was man wolle. Wir sind allmählich so tief gesunken, daß es gerade tonangebenden Musikern nicht mehr darauf ankommt, was sie aufführen, wenn's nur Sensation macht. Foxtrots, Niggersongs, russische Bauernscheußlichkeiten und was sonst alles. Wir sind ja das „Bildungsvolk" auf Erden, das sich ja nichts entgehen lassen darf, und müssen deshalb unserm heutigen schwachen Magen einverleiben, was es nur so gibt, und gehen wir dabei vollends zugrunde. Also immer nur her mit dem ganzen internationalen Musiknapf. Nur eines ist dabei dem Dirigenten des Gewandhauses zuzurufen: Wird wieder ein russisches sacre du printemps gehalten, so benutze man nicht herrliche deutsche Meisterwerke dazu, um diesem Russen sowohl die Pforten zu öffnen wie zu schließen. Denn weiß Gott, man leitete das ausgedehnte Folterwerk mit den immer herrlicher werdenden Haydn-Variationen von Brahms ein — auch eine Art kultisches Werk, aber mit der Seele, nicht der Peitsche geschrieben —, und nachher hatte Beethoven mit dem Es-Dur-Konzert die Ehre, dem Russen den wärmenden Pelz überzuwerfen. Es mußte in dem Konzert, so mochte kalkuliert worden sein, doch auch etwas fürs deutsche Gemüt vorhanden sein, und das besorgen ja Brahms und Beethoven ganz ordentlich; also her mit ihnen, und dem Russen die Steigbügel gehalten. Ja ja, so weit sind wir eben in Deutschland, wobei das Bezeichnendste noch darin zu suchen ist, daß niemand bemerkt, welche schmachvolle Rolle unsere besten Meister in einem derartigen Konzert zu spielen haben. Wenn wir uns selbst zu Schuhputzern der anderen Nationen erniedrigen, solls da ein Wunder sein, wenn man Deutschland in diesem Sinn behandelt? Herrn Strawinsky spanne man einigermaßen mit seinesgleichen zusammen, warum nicht gleich ganze russische Abende, weiterhin russische Wochen, wie es die Franzosen vor dem Krieg getan haben, damit die Entente cordiale immer kordialer Deutschland das Genick brechen könne. Schon damals hat Strawinsky seine höllischen Rhythmen in Paris erklingen lassen, wir bekommen ihn ein wenig später, nach einem ziemlich ereignisreichen Jahrzehnt. Empfangt ihn nunmehr feierlich und ehrerbietig, im Namen des deutschen Bildungsphilisters, der alles andere kennt, nur sich selbst nicht, und wenn er seine russische Höllenknute auf euern deutschen Künstlerbuckel niedersausen läßt, so küßt ihm die Hände und bedankt euch noch dafür. Sein noch übrig gebliebenes Mütchen kann man ja an unsern großen deutschen Musikern kühlen.

Anmerkung

Von der früheren Zeitschrift liegt noch derart viel Stehsatz vor, daß wir damit ganze Hefte hätten füllen können. Es ist selbstverständlich, daß dieses Material, soweit es auch für die jetzige Zeitschrift in Betracht kommt, zur Verwendung gelangt und zwar natürlich ohne ein kostspieliges Umsetzen. Dies ist aber bei dem jetzigen Format der Zeitschrift ohne eine besondere Raumpolitik nicht durchzuführen, und so erklärt sich das etwas „kubistisch" anmutende Doppelsystem. Daß wir zu den Kubisten übergegangen seien —, wird uns deshalb niemand nachsagen wollen! Die Schriftltg.

Anzeige von Musikalien

Albrecht, Alexander: Andante con moto für Orgel, op. 22. Ferdinand Ziertuß, München. (Ein verunglückter Versuch auf atonalem Gebiet. Bei Mangel jeglicher Erfindung mutet das Stück zum Teil wie eine schlechtgemachte Harmonieaufgabe an.)

Rechnitzer-Möller, Hennig: Frühlingsphantasie (Präludium — Notturno — Scherzo — Canzonetta — Finale) für Viol. und Kl., op. 32. Shakespeare, Zwei Sonetten (XVIII und LXXII für eine Stimme und Klavier, op. 20. Raabe und Plotow, Berlin. (Recht unnötige Musik.)

Billi, Vincenzo: Le premier Succès, six morceaux faciles pour violon à la première position avec accompagnement de Piano. Ricordi, Mailand. (Bedeutungslose Salonmusik, gelegentlich mit einem Stich ins Halbweltartige.)

Brahms, Johannes: Deutsche Volkslieder, für dreistimm. Frauenchor bearbeitet von Erwin Lendvai. Berlin, Simrock. (Ein sehr verdienstliches Werk des bekannten Chorkomponisten, dessen Name die künstlerische Qualität der Bearbeitungen verbürgt.)

Rinkens Wilhelm: Drei Gesänge für Frauenstimmen und Klavier, op. 8. Leipzig, Fr. Kistner. (Auch diese guten Lieder werden ihre Freunde finden.)

Karg-Elert, Sigfrid: Dritte Sonate (Patetica) Cis-Moll, op. 105 und Exotische Rhapsodie, op. 118. Berlin,

Musik-Aesthetisches und Pädagogisches

Über Goethes Verhältnis zur Musik

Von Professor Alexis Hollaender

Goethes Verhältnis zur Musik ist oft behandelt worden, ohne daß es zu einer Einigung gekommen wäre; ebenso oft, wie ihm ein Musikverständnis zugesprochen, ist es ihm abgesprochen worden. Jeder aber, der sich mit den Werken Goethes mehr als oberflächlich beschäftigt hat, wird wissen, daß er, der bis ans Ende seines Lebens vom Drange nach Erkenntnis und Licht auf jedem Gebiet erfüllte universalste aller Denker, obwohl selber nicht ausübend, sich mit der Tonkunst ihrem Wesen und ihren Werken eingehend befaßt hat, daß er, wo er über sie schreibt — und das tut er öfter, als „man" weiß —, nicht nur einfach die Urteile und Meinungen seiner Zeit und seiner fachmusikalischen Freunde nachspricht, sondern mit Entschiedenheit auch solche äußert, die, gleichviel ob irrig oder nicht, sein eigenes tiefes und immer nach Klarheit strebendes Nachdenken oft überraschend bezeugen. Ich meine, daß Betrachtungen wie die gegenwärtige unserer Zeitschrift nicht fern liegen. Auch der Künstler kann und soll nicht nur vom Fachgenossen lernen, er kann und soll es, wenn er sich als ein Glied des Ganzen fühlen und betätigen will, von einem jeden ernsten Menschen, eine Forderung, die zum Schaden unserer deutschen, anderen Nationen gegenüber immer mehr exklusiven Kunst und besonders der Tonkunst, leider zu wenig oder gar nicht beachtet wird. Daß der Musiker aber von einem Goethe lernen kann, und zwar nicht nur für sein allgemeines Künstlertum, sondern auch für seine besondere Kunst, das wird ihm klar werden, wenn er sich in die „Sprüche in Prosa", vor allem aber in den immer noch viel zu wenig bekannten außerordentlich wertvollen, Goethes innerstes Wesen mehr als jedes andere Dokument erschließenden Briefwechsel mit Zelter vertieft, eine Fundgrube für tiefsinnige Betrachtungen über unsere Kunst. Ich verweise die Leser nachdrücklichst auf diese Briefe; die, denen sie nicht zugänglich sein sollten, mögen sich an die Proben halten, die v. Wasielewsky in seinem Vortrag „Goethes Verhältnis zur Musik" in dem v. Walderseeschen Zyklus (Breitkopf) geschickt zusammengestellt hat. Ich möchte hier nur als Beitrag zur Frage, ob Goethe ein musikalisch belangreiches, tiefes, musikalisches Urteil besessen hat, auf eine gerade hierfür besonders entscheidende Äußerung über Seb. Bachs Musik (die er sich stundenlang vorspielen ließ) in einem Briefe vom 21. Juni 1827 hinweisen, die meiner Meinung nach zu dem Schönsten und Wahrsten gehört, was je über unseren Sebastian gesagt worden ist: „Ich sprach mir's bei seiner Musik" (es waren Orgelvorträge des „guten" Organisten in dem kleinen Berka in Thüringen) „aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem

Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte." — Und nun noch ein Beitrag zu Goethes innerstem Musikempfinden (Brief vom 24. August 1823): „Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt. Zu einiger Erklärung sag' ich mir: Du hast seit zwei Jahren und länger gar keine Musik gehört (außer Hummeln zweimal), und so hat sich dieses Organ, insofern es in dir ist, zugeschlossen und sich abgesondert. Nun fällt die Himmlische auf einmal über dich her durch Vermittlung großer Talente und übt ihre ganze Gewalt über dich aus, tritt in alle ihre Rechte und weckt die Gesamtheit eingeschlummerter Erinnerungen. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte deiner Singakademie den Saal verlassen müßte. Und wenn ich jetzt bedenke: alle Woche nur einmal eine Oper zu hören, wie wir sie geben (einen Don Juan, Die heimliche Heirat), sie in sich zu erneuern und diese Stimmung in die übrigen eines tätigen Lebens aufzunehmen: so begreift man erst, was es heißt, einen solchen Genuß zu entbehren, der wie alle höheren Genüsse den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaus hebt." Sollte nach solchen authentischen, vertrauten, höchst persönlichen Äußerungen Goethes ein Zweifel an seiner musikalischen Veranlagung, ich meine an seiner normalen inneren überhaupt möglich sein? Aber es wird immer Leute geben, die sich Menschen und Dinge, anstatt sie begreifen zu suchen, sich aus Eigenem konstruieren, und noch mehr Leute, die ihnen nachsprechen, und das hat Goethe, im Grunde eine der verständlichsten, natürlichsten Persönlichkeiten, zu seinem Verdrusse mehr als andere Große in seinen Beurteilungen erfahren müssen. In seinem Verhältnis zur Musik, wohl besonders infolge seiner namentlich anfangs schroffen Ablehnung Beethovens, sowie seiner völligen Ignorierung der Schubertschen Liedkompositionen (die in dem sechsbändigen Briefwechsel mit Zelter nicht mit einer Silbe erwähnt werden), und der demgegenüber betonten Vorliebe für einfache bescheidene Tonsetzer (vor allem seinen ihm als Mensch und Charakter so nahestehenden Zelter), die mit jenen genialen schöpferischen Künstlern nicht in einem Atem zu nennen sind. Aber man vergesse doch nicht, daß es sich bei dieser Angelegenheit in erster Linie um Geschmacksurteile handelt, die ihre eigenen Gesetze haben. Der Sinn für das Geordnete, Einfache, übersichtlich Klare, vor allem Natürliche, die Abneigung gegen alles chaotisch Wilde, Komplizierte, Ungeordnete, Explosive, der überall in seinem Schaffen vorherrscht, in seinen zu eigener Klärung und Genugtuung entworfenen Tabellen oft fast pedantisch erscheint, zeigt sich

Simrock. (Karg-Elerts eminente Klaviersatztechnik setzt in Erstaunen, aber sie erwärmt nicht. Der Klaviersonate haftet etwas Fiebriges, Schüttelfrostartiges an.)

Wolf, Hugo: Zwei geistliche Lieder (aus: Sechs geistliche Lieder nach Gedichten von Joseph von Eichendorff für gem. Chor). Für eine Singstimme und Klavier oder Harmonium. Berlin, Bote & Bock.

Reger, Max: Quartett (Es-Dur) op. 109. Für Klavier zu vier Händen bearbeitet von F. G. Schneider. Berlin, Bote & Bock.

Harmonium-Album (Paul Hassenstein): Ch. Gounod, Margarete. Berlin, Bote & Bock.

Noren, Heinrich: Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 50. Berlin, Bote & Bock.

Walckiers E., Werke für zwei Flöten: 4tes und 5tes Großes Konzert-Duett, op. 58, für drei Flöten: Großes Konzert-Trio, op. 2, vier Flöten: Großes Konzert-Quartett, op. 46, Fis-Moll. Leipzig-Berlin, Jul. Heinr. Zimmermann. (Recht melodiöse Werke im klassischen Stil, hinsichtlich der Komposition ohne besondere Bedeutung.)

Müller, Paul: Acht Lieder nach Gedichten von Hafis, Karl Stauffer, Gottfried Keller und Heinrich Leuthold, für eine Singstimme und Pianoforte, op. 1. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig. (Eine bemerkenswerte Talentprobe, wenn auch der Singstimme noch eine ziemliche Unnatur anhaftet.)

Händel, G. F.: Pastorale aus dem „Messias" für zwei Violinen (oder drei Violinen, Viola, Violoncell und Kontrabaß ad lib.) mit Klavier (oder Harmonium oder Orgel), herausgegeben von Hjalmar von Dameck. Berlin, Raabe & Plothow.

Liljefors, Ruben: Blomsterfursten („Der Blumenfürst") für Chor, Soli und Orchester (Kl. A.). Berlin, Raabe & Plothow.

Tagliapietra, Gius.: Tre Studi Speciali per Pianoforte. Guglielmo Zanibon, Padova. (Die beiden ersten

Studien behandeln das Ablösen und Ineinandergreifen der Hände, während die letzte (Prestissimo staccato) zur Lockerung des Handgelenkes dient) W.

Besprechungen

Der Vereinigte Musiker-Kalender Hesse-Stern ist in seinem 64. Jahrgang, in Max Hesses Verlag wieder erschienen, und zwar erstaunlicherweise in seiner vollen Stärke, als Notizbuch nebst zwei Adressenkalendern (3 Bd. mit etwa 3000 S.). Obwohl der Grundpreis nur 4 Mark beträgt, wird er für sehr viele Musiker unerschwinglich sein, und da am unentbehrlichsten der Notizkalender ist, das Adressenmaterial heute lange nicht so sehr veraltet wie früher und man ganz gut einige Jahre mit ihm auskommen kann, wird man bei heutigen Verhältnissen den Rat geben können, nur den Notizkalender regelmäßig aufzulegen, diesen dann aber vollständig; denn auch dieses Jahr hört hier das Jahr am 30. September auf, die drei anderen Monate sind nur angemerkt. Im übrigen weist der Kalender manche willkommene Auslandsbereicherung auf, wie man bald merkt, daß tüchtig weitergearbeitet worden ist. -s.

Unser Liederbuch für die Volksschulen, herausgegeben vom Dresdner Lehrerverein. 244 S. Dresden, Alwin Huhle, Verlag.

Das hinsichtlich Form und Inhalt gleichermaßen famos angelegte Büchlein wird nicht nur für den Musikunterricht an Volksschulen gewinnbringend sein, sondern es hilft dem in jüngster Zeit wieder besonders fühlbar gewordenen Mangel an guten Schulliederbüchern ab. — Das Volks- und volkstümliche Lied, vorwiegend jedoch das echte alte deutsche Volkslied wird dem jungen Sänger in 15 inhaltlich verschiedenen Gruppen dargeboten, meistens 1-, 2-, ab und zu auch 3stimmig. Die Auswahl und historische Einstellung der Lieder ist dabei so geschickt und glücklich, die mehrstimmige Bearbeitung so zweckentsprechend, daß man diesem Buche die allerweiteste Verbreitung wünschen muß.

bei Goethe auch in seinem Verhältnis zur Kunst, und zwar nicht etwa zur Musik allein, sondern auch zu den bildenden Künsten, man denke nur an seine fast feindliche Stellung gegenüber Albrecht Dürer (die bei Goethes ausgesprochener Sympathie für Seb. Bach uns befremden muß) und sein liebevolles Eingehen auf jetzt verschollene tüchtige aber durchaus ungenialische Persönlichkeiten. — Was aber Goethes künstlerischen Standpunkt zu Franz Schuberts Liedkompositionen betrifft — sein persönlich rücksichtsloses Verhalten ihm gegenüber, dem er für die ihm begeistert huldigende Übersendung einer Anzahl von Liedern zu Goetheschen Texten nicht ein Wort des Danks zukommen ließ, wird als völlig ungoethisch immer rätselhaft bleiben —, schreibt er doch selber einmal am 18. Juni 1831 an Zelter: Wie es die Welt jetzt treibt, muß man sich immer und immerfort sagen und wiederholen, daß es tüchtige Menschen gegeben hat und geben wird, und solchen muß man ein schriftlich gutes Wort gönnen, aussprechen und auf dem Papier hinterlassen. Das ist die Gemeinschaft der Heiligen, zu der wir uns bekennen. —, so möchte ich zu seinem Verständnis noch folgendes bemerken. Die Liedkomponisten waren früher in erster Linie darauf bedacht, die Worte des Dichters in Musik zu setzen, das heißt im eigentlichen wörtlichen Sinne; sie setzten (ich glaube Moritz Hauptmann hat irgendwo den Vergleich gebraucht) das Gedicht in die Musik wie eine Form in ein galvanisches Bad, oder in eine weiche Wachsmasse, und das fertige Lied gab dann die Formen des Textes auf das getreueste wieder. Verse, Strophen, Metrum, Reim, alles kam in deutlichem Abdruck zutage, und der Dichter konnte sein Werk in allen Teilen unverändert wiederfinden. In der späteren Liedkomposition herrscht der Komponist immer freier über das Gedicht, das er ohne peinliche Rücksicht auf seine Form schließlich nur als Unterlage für die Entwicklung seiner Kunst betrachtet; da ist weder das vom Dichter gewählte Metrum, da sind weder Verszeile noch Reim noch Strophe deutlich zu erkennen, hier unterbricht der Halt einer Fermate den Fluß des Verses, dort geht es wieder ohne Einschnitt in einen nächsten wiederum unterbrochenen Vers — kurz, von der Kunstform des Gedichts bleibt wenig erhalten. Niemand wird bestreiten mögen, daß dabei die höchsten künstlerischen Wirkungen erreicht werden können und erreicht worden sind; aber man versetze sich in die Seele eines Dichters (nicht einmal eines Goethe), der nicht, wie es die „Neudichter“ machen, stammeln, was ihnen ein künstlicher „trance“ gerade zufällig eingibt, sondern nach wirklich emsiger künstlerischer Arbeit und Feilung seinen Stoff in die Form seiner Kunst gebracht hat und nun sehen muß, wie eine andere Kunst sein Werk Stück für Stück zerbrochen und nur als schätzbares Material für sich benutzt hat —

und man wird verstehen, daß er protestiert. Schuberts Liedkomposition war nun nicht von einer extrem selbstherrlichen Art seinen Texten gegenüber; immerhin aber bewegte er sich im Vergleich zu Goethes Zeitgenossen oft nicht nur in einer unerhört freien, die Formen des Gedichts verwischenden Gestaltung, er gab aus der Fülle seines eigenen Genius dem Werke des Dichters, der gewohnt war, in seinen Komponisten nur mehr oder weniger anschmiegsamen Illustratoren zu begegnen, so viel bedeutendes Eigenes, daß er in den ihm ebenbürtigen Rang eines Mitschöpfers trat. Ob Goethe etwas davon geahnt und dieses neue Verhältnis von Dichter und Komponist ihn nicht befriedigt haben mag, ist bei dem Fehlen jeder direkten Äußerung des Dichters über diesen Punkt natürlich festzustellen unmöglich, scheint mir aber bei der auch in musikalischen Dingen oft genug bewiesenen überraschend seherischen Anlage Goethes jedenfalls nicht ausgeschlossen und somit der Erwägung nicht unwert zu sein. Schubert hat aber auch bei dieser Gelegenheit durch seine dem Dichter trotz aller von ihm erfahrenen Nichtbeachtung bis an sein Lebensende bewahrte und bewiesene glühende Verehrung das große reine echte Herz bewährt, das ihn hoch über die große Mehrzahl seiner Kunstgenossen stellt.

Moritz Hauptmann vergleicht das „In Musik setzen" eines Gedichts mit dem Eintauchen eines Gegenstandes in ein galvanisches Bad. Goethe schreibt an Zelter: „Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur wie ein einströmendes Gas den Luftballon mit in die Höhe. Bei andern Komponisten muß ich erst aufmerken, wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben."

Am 23. Februar 1814 schreibt er an Zelter, den er gebeten hatte, ihm den Text „In te Domine speravi et non confundar in aeternam" vierstimmig zu komponieren, folgendes: „Zu dem ‚In te Domine' hätte ich auch ein langes Märchen zu erzählen, wie ich mir, bei sonderbaren innern und äußern Bedrängnissen, diese Worte in meiner böhmischen Einsamkeit rhythmisch klanglos, aber doch einpersönlich, um nicht einstimmig zu sagen, komponiert und keinen angelegentlichern Wunsch gehabt als diese schönen Worte durch Dich musikalisch kommentiert zu hören. Ich kam in Versuchung, vier Linien unter einander zu ziehen, um die Art, wie ich es genommen, anschaulich zu machen. Meine Komposition, die sich ziemlich abgerundet und fixiert hat, ähnelt einer von Jomelli, und es ist immer wunderbar und lustig genug, daß man sich zufällig auf solchen Wegen ertappt und sich einmal seines eignen Nachtwandelns bewußt wird." Kann einer solchen Tatsache gegenüber wirklich noch daran gezweifelt oder gar bestritten werden, daß Goethe musikalisch war, und unvergleichlich tiefer und innerlicher musikalisch als die Mehrzahl der Dilettanten, zu denen er sich selber immer gerechnet hat?

Einführung in das Notensingen, bearbeitet von Philipp Hampp, Sonderausgabe aus dem ministeriell genehmigten „Liederbuch für Schulen". Verlag von R. Oldenburg, München und Berlin.

Ein brauchbares Buch! Mit vortrefflichem Geschick findet man die neuzeitlichen pädagogischen Resultate auf dem Gebiete des Schulgesanges praktisch verwendet. (Gebrauch der Eitzschen Tonsilben, Musikdiktat, Hörübung u. a.). Dabei alles faßlich und knapp dargestellt unter Beschränkung auf die notwendigsten Vorübungen zur Erfassung der phonetischen, melodischen, rhythmischen und dynamischen Verhältnisse eines Liedes. Der Schüler „ersingt" sich mit Hilfe des Lehrers die Dur- und Molltonarten einschließlich ihrer Kadenzen und Dreiklänge. Dem Volksliede, „der Würze des Gesangsunterrichtes", ist am Ende des Buches noch ein gebührender Platz zugewiesen.

Dr. H. Thierfelder

Hans Koessler. Suite für Violine und Orgel. Berlin, Leipzig, Simrock.

Schon die Titel der einzelnen Sätze, Pastorale, Elegie, Canzone, Arietta, Fuga-moderato assai, lassen erkennen. daß der Urheber der Orgel kein Allegro zuweisen will. Er zieht selbst die Konsequenz, indem er eine vollständige Aufführung seines Werkes nicht beansprucht. Die einzelnen Sätze sind erfüllt von blühender, im besten Sinne volkstümlicher Melodik, getragen von harmonischen Wellen kleinerer Dimension, wie sie den Romantikern eigen sind. Der Stempel der Meisterschaft ist ihnen aufgedrückt und mit allem ein großer Kreis von Liebhabern sicher.

Arthur Egidi

Fridthjov Anderssen, 3 Fugen für Orgel. Leipzig, Steingräber.

3 Werke reifer, an Bach gebildeter Kunst, die ihrer Wirkung bei kirchlicher Feier sicher sind. An der schönen Fuge mit dem Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" werden unsere Organisten ihre besondere Freude haben.

Arthur Egidi

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Der Musikwinter hat nach den Präludien, deren im ersten Bericht gedacht war, mit einem weithallenden Akkord eingesetzt: die ersten zwei Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Furtwängler — sie erklangen einem neuen Publikum, wie manches altvertraute Gesicht fehlte! — sind vorüber. Unter dem meisterlichen Dirigenten, dessen unmittelbares und natürliches Musizieren immer wieder von neuem beglückt, an feinen und geistvollen Zügen reich, täuschte — um Höhepunkte herauszugreifen — die Wiedergabe der ersten Sinfonie Beethovens und der vollendet „Unvollendeten" dem Hörer für eine kurze Spanne die heute verlorene Fülle des Lebens vor. Der Philharmonischen Konzerte soll später in größerem Zusammenhang gedacht werden, ebenso der Konzerte der Kapelle der Staatsoper, deren erstes, unter Bruno Walter als Gastdirigenten, in der Wiedergabe der „Sommernachtstraumouvertüre" gipfelte. Der Glanz dieser Konzerte darf uns nicht über die drohende Lähmung des Berliner Konzertlebens hinwegtäuschen: die Tatsache, daß nunmehr auch das Weiterbestehen der altehrwürdigen Singakademie bedroht ist, spricht eine erschütternde Sprache!

Der Zufall wollte es, daß sich innerhalb zweier Tage die seltsam gegensätzlichen musikalisch-dramatischen Auswirkungen alttestamentarischer Stoffe zusammendrängten. Blitzende Richtschwerter schimmerten auf (in E. N. v. Rezniceks neuem Musikdrama „Holofernes" und in Richard Strauß' „Salome") und in der Atempause zwischen zwei Enthauptungen, deren Augen-, vielmehr Ohrenzeuge zu sein, der geplagte Kritiker verurteilt war, stürzte in donnerndem Fall, Tausende unter sich begrabend, der Tempel der Philister ein (Händels „Samson").

Über das Musikdrama leichenschänderischer Erotik (Salome) darf ich mich kurz fassen: Strauß ist durch seine spätere Entwicklung der Atmosphäre der Perversität (und der pathologischen Verkrampftheit der „Elektra") entzogen worden und hat dem seinem innersten Wesen nach widermusikalischen Naturalismus mehr und mehr den Rücken gekehrt. Wenn die „Salome", von einer Barbara Kemp erschreckend glaubhaft verkörpert, auch heute noch in der charakteristischen Aufführung der Berliner Staatsoper unter Max v. Schillings ihre Wirkung auf ein sensationslüsternes Publikum ausübt — die Sehnsucht der Besten des neuen Geschlechts — sie leuchtet durch die seltsamsten Verirrungen hindurch — geht auf eine ihrer Bestimmung wiedergegebene, im Seelischen wurzelnde, innerlich kraftvolle und wahre Musik. Ist Prinzessin Salome die letzte eines bis in das Mark angefaulten Geschlechts, so ist Holofernes in Rezniceks Musikdrama (Uraufführung unter Leo Blech im Charlottenburger Opernhaus) kaum mehr ein Seitenverwandter von ihr. Reznicek, noch in der rettungslos untergehenden Epoche der Programmusik wurzelnd, zeigt sich zwar immer noch stark von Strauß beeinflußt. Seine Holofernes-Musik gibt sich jedoch verhältnismäßig maßvoll, sogar im Höhepunkt des Geschehens, bei der Ermordung des Holofernes. Von überwiegend untermalendem Charakter, entbehrt sie andererseits, von matter Phantasie getragen, des letzten, entscheidenden Aufschwungs. An die dramatische Wucht der Hebbelschen „Judith", aus der Reznicek sein stark veräußerlichtes Drama zusammengestellt hat, reicht der „Holofernes", obwohl er von der Kompliziertheit der Charaktere und der Gedankenschwere seines Vorbilds befreit ist, nicht entfernt heran. Charakteristisch für Rezniceks Tonsprache ist übrigens ein gewisser Stilzwiespalt — wir empfinden die Ganztonspielereien als unfruchtbare Mode von gestern.

Was dem Meister moderner Orchestertechnik fehlt, die Ursprünglichkeit und Kraft der geschlossenen schöpferischen Persönlichkeit, strahlt Händels „Samson" aus. Sie verleiht ihm — die Aufführung unter Bruno Walter hat es wiederum dargetan — Zeitlosigkeit. Händels Musik spricht, wenn sie durch eine pietätvolle Hand von den Ranken der Zeitkonvention befreit wird, mit voller Lebendigkeit zu unserem Empfinden. Denn sie wurzelt, wenn sie auch Italien ihre melodische Sinnfälligkeit, England (Purcell) entscheidende, nicht wegzudenkende Anregungen verdankt, in den Tiefen deutschen, von Engherzigkeit und Engstirnigkeit freien Wesens. Trotz des akustisch unzulänglichen Raumes (Großes Schauspielhaus), der die Wirkung zerfließen ließ, war der Eindruck des Werkes, in dessen Dienst vortreffliche Solisten standen (allen voran Lotte Leonard), ein mächtiger. Freuen wir uns des Jubels, den es auslöste! Ein Volk, das einem Händel zujauchzt, wird das giftige Geschmeiß des Futurismus abzuschütteln wissen!

Vom Händelschen Oratorium zur Händel-Oper ist nur ein Schritt. Eine künstlerische Tat der „Großen Volksoper Berlin“, die Erstaufführung des „Julius Caesar“ in der Bearbeitung Dr. Otto Hagens aus dem Juni dieses Jahres, sei um ihres überraschenden Erfolgs willen noch einmal in Erinnerung gebracht. Weist die „Große Volksoper“ unter ihrem temperamentvollen neuen ersten Kapellmeister Eugen Szenkar den zielbewußten Willen zu stetiger Höherentwicklung auf — die Aufführungen des „Barbiers von Sevilla“ und des „Tristan“ waren von künstlerischem Geist getragen — so reißt der neue, von Energie gestraffte Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper, Erich Kleiber, Orchester und Sänger zu ungewöhnlichen Leistungen empor. („Fidelio“, „Carmen“.) Eine von dramatischen Impuls erfüllte, starke Persönlichkeit, weiß dieser geborene Dirigent und Rhythmiker seinen Willen bis in die letzten Ausstrahlungen auf das begeistert folgende Orchester der Staatsoper zu übertragen — welch wundervolles Instrument, wenn ein Berufener es zum Klingen bringt! Soweit der Widerspruch gegen den neuen Dirigenten von Gehässigkeit diktiert war — er ging namentlich von Anhängern des um die Staatsoper sehr verdienten ersten Kapellmeisters Fritz Stiedry aus, den Kleibers Ernennung zum Rücktritt veranlaßte — ist er jetzt mehr und mehr im Abklingen: ein allmähliches Decrescendo, in das von Zeit zu Zeit verbissen-grantige Kontrafagotte ihre Proteste hineinknurren.

Das Berliner Konzertleben zeigt, wie das Wirtschaftsleben des dahinschwindenden Jahres des Unheils 1923, mehr und mehr hippokratische Züge. Auch in einer Zeit der Stagnation von unerhörtem Ausmaß, wie wir sie heute erleben, ist der Versuch, die kaleidoskopisch wechselnden Erscheinungen des Berliner Konzertlebens zusammenzufassen, zum Scheitern verurteilt. Sich gleich geblieben ist im Wechsel der Tage nur die Art, in der diese Erscheinungen im Spiegel einer zersetzenden Kritik aufgefangen werden. Es zeigt sich hier die Auswirkung jener unseligen Maxime „Verbrenne, was du angebetet hast“, die, zum Schlagwort erhoben, nunmehr seit Jahrzehnten in den Köpfen der Musiker Verwirrung angerichtet hat. Der Irrglaube, daß es einen (der systematischen Züchtung fähigen) Fortschritt im Sinne einer allmählichen Höherentwicklung gebe, während es nur ein Nebeneinander von (größeren oder geringeren) Vollendungen gibt, hat dazu geführt, den Wert einer Komposition danach zu beurteilen, inwieweit sie zur Zeit gerade gebilligte oder neue Stilelemente anwendet, nicht danach, was sie uns zu sagen hat. Die Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Versuche, auf dem Wege gewaltsamer Requisition neuer Mittel zur Originalität, diesem Geschenk von des Himmels Gnaden, zu gelangen, sind die Hauptträger der unheilvollen ästhetischen Verwirrung, die in ihren letzten Konsequenzen dem Futurismus den Boden bereitet hat.

Zwei typische Erlebnisse aus den letzten Wochen mögen dartun, zu welchen Ergebnissen dieser Neuerungskoller führt. Willi Arbenz, ein sehr begabter junger Dirigent, führt die B-Dur-Sinfonie des Schweizer Komponisten Fritz Brun auf. Wie lautet der Tenor der üblichen Kritiken? Brahmsnachfolge, also — ohne Belang! Die Frage nach der Selbständigkeit, nach dem inneren Wert des Werkes wird meistens überhaupt nicht gestellt. Mit der Feststellung seines Stils ist das Werk abgehalftert. Daß diese mit sicherer Hand geformte, wunderschön instrumentierte (nur im letzten Satz nicht ganz gleichwertige) Sinfonie trotz Brahmsscher Anregungen schon in ihrem lichten, ja sonnigen Charakter Persönlichkeitswerte birgt, wird als nebensächlich gar nicht erwähnt. Ist das Werk wirklich dadurch entwertet, daß es von einem jüngeren Bruder des versonnenen niederdeutschen Meisters stammen könnte, daß es von glücklicherer Heimat erzählt, als sie dem armen Musikantensohn aus Hamburg beschieden war? Wo gelangen wir hin, wenn wir in einer an Originalen armen Zeit nur Originalität gelten lassen? Heißt das nicht, den schaffenden Musiker, der sein Wesen an dem Meister, dem er sich verwandt fühlt, zu entwickeln sucht — das ist sein gutes Recht, in das ihm niemand hineinzureden hat — auf Irrwege locken, von der Entmutigung, die solche Einstellung der Kritik zur notwendigen Folge hat, ganz zu schweigen?

Und nun das Gegenbild zu dieser Voreingenommenheit gegen jede irgendwie geartete Evolution: das geradezu hysterische Interesse am irrsinnigsten Experiment. (Das Interesse scheint um so größer zu sein, je weiter sich das Experiment von der verächtlichen Sphäre beseelter Musik entfernt.) Wie hätte es sonst Herr Henry Cowell, ein junger Gentleman aus dem klassischen Lande der Ellenbogen, wagen können, einer Versammlung von Neuerungssüchtigen seine Entdeckungen

vorzuführen: wie man mit der Faust und mit der flachen Hand (warum nicht mit dem Hammer?) „Klavier spielt", ja, daß „interessante Geräusche" dadurch hervorgebracht werden können, daß man mit der ganzen Breite des Oberarms oder gar beider Oberarme die Tasten des Flügels niederdrückt oder prügelt! Und wie reagierte das Berliner Chaoskollegium auf diesen Klavierboxsport? Es lauschte hochachtungsvoll und erging sich in tiefsinnigen Erörterungen über die Möglichkeit einer Zukunft der „neuen Klangvisionen".

Scherzando

BRIEFKASTEN

Heldentenor in D. Daß auch ein Sopran schließlich einmal alt wird, darüber kann doch nur ein Tenor baß erstaunen!

Konservatorist Grübler in K. Sie vermissen in den Fachbüchern neben den langen und kurzen Vorschlägen noch die sehr wichtigen „Vorschläge zur Güte"... Sie sind ein kleiner Schäker!

Mehrere Briefschreiber. Im Anschluß an unsere musikzoologische Mitteilung im 2. Juniheft über die Ohr- und Bohrwürmer machen Sie darauf aufmerksam, daß auch das Hornvieh unserer Kunst sehr nahe steht. Sie haben vollkommen recht. Mir ist es namentlich bei den Kühen aufgefallen, daß sie immer Musik machen wollen. Sie bringen es aber nicht über die erste Silbe „Muh" hinaus.

Ein Geiger. Sie suchen einen geeigneten Wahlspruch? Wie wäre es mit: „Frisch gestrichen!"?

Verlag der „Königin von Saba". Ja, ich habe zuverlässige Nachrichten über das Befinden von Karl Goldmark. Sie lauten sonderbar. Er erscheint, wie mir gehimmelfunkt wird, jeden Tag aufgeregt bei Petrus und fragt: „Wie stehe ich heute?"

Tenoristenfrau in Z. Warum die Ritter vom hohen C so furchtbar viel Geld verbrauchen? Mein Freund Professor Kalauer würde darauf vermutlich antworten: „Eben — zu dem hohen ‚Zeh' gehört ein entsprechend großer Fuß; auf dem müssen sie leben!"

Dr. H. in L. Sie wünschen, daß wir einmal die schönsten Witze des alten Hellmesberger zusammenstellen. Ein ganz guter Gedanke. Als Kostprobe: Seinem Freunde Fuchs sagte H., nachdem jener eine neue Serenade seiner Komposition hatte spielen lassen: „Fuchs, die hast du ganz gestohlen!"

Pianistin und Ulkfreundin in Z. Sie fragen, ob der von Ihnen hochgeschätzte Professor Kalauer nicht auch über das Klavier einen ebenso lehrreichen Aufsatz hinterlassen habe wie über die Geige. Nein, ein solches „Saitenstück" besitzen wir nicht. Es wäre aber auch überflüssig neben dem ausgezeichneten „Leitfaden für Klavierspieler", der vor Jahren in der Münchner „Jugend" erschien. Der Verfasser nannte sich Piccolo, wir können Ihnen aber verraten, daß es niemand anders ist als Paul von Schönthan, der witzige Mitverfasser des „Raubes der Sabinerinnen". Sie finden die sehr lustige Schnurre in Osmins Büchlein „Musik und Musiker im Lichte des Humors und der Satire" (Berlin, Ries & Erler) unter vielen andern scherzhaften Sachen.

Neugierige Sängerin in C. Von wem das Lied ist: „Meine Liebe ist grün, einst blühte sie rot"? Ich weiß es nicht, ich bin farbenblind.

Musikkritiker M. in D. Sie wundern sich über die Empfindlichkeit der Virtuosen? Denken Sie an den tiefen, nur allzuwahren Weisheitsspruch: Unsere Künstler sind wie rohe Eier; sobald man sie tadelt, stellen sie sich auf die Hinterbeine!

Musiktheoretiker P. in F. Was das eigentlich mit der Ganztonleiter auf sich habe, von der man jetzt immer rede? Das ist natürlich ein Druckfehler. Es muß Ganstonleiter heißen. Sie wird hauptsächlich zu Gänsemärschen verwendet.

Osmin

Allerlei Nachdenkliches über Musik und Sonstiges

Der Formalästhetiker gibt einen Teil vom Ganzen und diesen schlecht erklärt.

Man wird immer wieder die Beobachtung machen können, daß geistige, aber weiter gar nicht besonders musikalische oder musikalisch gebildete Menschen, ein sogar überaus sicheres Urteil über ein Musikstück fällen können, wenn sie irgendeinen geistigen Anhalt haben, während durchaus musikalische Leute, die aber keinen Geist zu vergeben haben, gerade auch in der musikalischen Beurteilung eine geradezu alberne Rolle spielen. Sie kommen über ganz unbewußtes, sowie rein musikalisches Fühlen, das sich vielleicht sogar sofort in ein scharfes musikalisches Aufnehmen (Gedächtnis) des Gehörten umsetzen kann, nicht hinaus, es meldet sich nichts dort bei ihnen, wo sich nun einmal der Thron des Menschen befindet. Und da bleiben sie eben unten.

Man wird wohl urteilen, daß das Wort *erlösen*, „*Erlösung*" mehr weiblicher Art ist, meist auch in dem Sinne von Erlöstwerden vorkommt, also in passiver Anwendung (sintemalen die wenigsten sich als Aktiva, als Erlöser vorkommen dürften). Aber auch das Aktivum weist dem gegenüber, der erlöst wird, ein weibliches Moment auf, sofern das Wort in der Bedeutung: Ich erlöse mich (selbst), kaum gebraucht wird. Das ergäbe eben ein entsprechendes *männliches* Moment, und hierfür gibt es das Wort *befreien*. In seiner großen menschlichen Art hat dies Goethe in den Versen zum Ausdruck gebracht:

> Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
> Befreit *der* Mensch sich, der sich überwindet!

Hier hat man den entsprechenden männlichen Gegensatz zu erlösen. Oder möchte man etwa hier den Ausdruck erlösen stehen haben? In befreien liegt die eigene Arbeit, es ist in gleichem Sinne ein aktives wie das andere ein passives Wort ist.

Ich glaube, man dürfte das Wort erlösen nur selten bei Goethe finden, während es bei Wagner die bekannte große Rolle spielt. Man könnte sagen: der Wagnersche Mensch, und gerade auch der Mann, muß erlöst werden, sich erlösen lassen, der Goethesche befreit sich, und zwar, indem er sich überwindet. Nur darf man sich bei Wagner die Frage nicht allzuleicht machen, wie es infolge oberflächlicher Interpretation nur zu leicht geschieht. Z. B. der fliegende Holländer. Das innerste Drama setzt an, als dieser Senta flehentlich abmahnt, das Versprechen der Treue zu übernehmen. Er stellt also den Egoismus der eigenen Person im Interesse einer anderen zurück, überwindet also dadurch sich selbst. Auf diesem Untergrund nimmt dann das Erlösungsdrama seinen Fortgang.

Die moderne „linear" kontrapunktische Komposition stimmt mit der heutigen deutschen Politik ziemlich genau überein: Jede einzelne Stimme, respektive jede einzelne Partei verfolgt ihr eigenes Interesse, wobei schließlich doch keiner sich darüber hinwegtäuschen kann, daß man eigentlich zusammenwirken müßte. Was bei dieser linearen Politik und Tonkunst herauskommt, erleben wir leider nur allzu handgreiflich. Auch staatlich ist heute, wo jeder machen kann, was er will, Atonalität Trumpf, der Unterschied besteht lediglich darin, daß die staatliche Atonalität von jedem anständigen und denkenden Menschen als ein Schandfleck angesehen wird, während die Musiker die ihre als einen Fortschritt ansehen und darauf so stolz sind wie Knaben, denen es geglückt ist, unbemerkt Fenster einzuwerfen. Das einst so schöne Gebäude der Tonkunst sieht denn auch danach aus.

Ein eigentlicher Staat kann wirklich mit einer echten kontrapunktischen Komposition verglichen werden: So selbständig jede Partei ihre Anschauung vertritt, es wird dennoch alles zusammengehalten, wie schließlich alle Stimmen gleichen Blutes, gleicher Nation, gleichen Volkes sind. Heute, wo wir einen echten kontrapunktisch-demokratischen Staat haben könnten, wirkliche staatliche Polyphonie also möglich wäre, erleben wir nicht nur einseitig lineare Parteipolitik, sondern man vernimmt auch Stimmen, die überhaupt nicht aus dem Gesamthabitus hervorgehen, antinationale, völlig undeutsche usw., so daß denn das Bild der Übereinstimmung von Musik und heutigen deutschen Staat vollständig wird.

Die meisten Menschen in *Stellungen* sind zuerst diese ihre Stellung, in zweiter erst sie selbst. Daher rührt es, daß selbst schale Köpfe, wenn sie eben eine Stellung innehaben, zu „imponieren" vermögen.

A. Heuß

Besprechungen

Neuere Kammermusikwerke aus dem Simrockverlag. Besprochen von Kurt Kern. (In Klammern Grundpreis der Noten.)

Das Berliner Haus hat 1922/23 viele Komponisten in glänzendster Ausstattung herausgebracht und sich durch die Unterstützung derselben ein bemerkenswertes Verdienst erworben. So begegnen wir nur einigen schwachen Werken, können aber mit dem Durchschnitt durchaus zufrieden sein. Es soll im folgenden nicht angestrebt werden, jedes Werk genau zu beschreiben oder die Sonatenform zum soundsovielsten Male festzustellen, sondern es muß (auch in Berücksichtigung des Platzmangels) ein Hinweis entsprechend der Bedeutung des Einzelnen genügen.

Die Sonate für Oboe und Klavier op. 52 von Martin Grabert (M 3) ist ein schwaches Werk, das in rein musikalischer Hinsicht gar nicht interessiert. Wir anerkennen und verstehen wohl die Absicht, die Literaturlücken bei Bläserwerken auszufüllen, aber es müßte dann mit mehr Erfindung geschehen. — Enttäuscht hat auch die Trio-Suite für Violine, Bratsche und Klavier von Hans Koessler (M 6), der in Budapest schon lange als Kompositionslehrer eine geachtete Stellung einnimmt. Die Arbeit ist stilistisch ungleichmäßig, hat wenig Erfindung und wurschtelt nur so fort. — Robert Kahns Art ist seit langem bekannt. In dem hübschen Trio für Violine, Violoncell und Klavier op. 72 (M 9) musiziert er in seiner gemäßigten Weise, vornehm und klar erfindend, als Könner über der Sache stehend. Seine Serenade für Klavier, Oboe und Horn op. 73 ist ein feineres Vortragsstück, bei welchem die Oboe durch Klarinette, Violine oder Bratsche und das Horn durch Bratsche oder Violoncello ersetzt werden kann, so daß sie sehr verwendbar sein dürfte. — Wilhelm Rin-

Musik und Schule. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin. Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig.

Das Buch enthält — zum Teil in verkürzter Form — die Darlegungen, die zwanzig verschiedene Fachleute im Mai 1922 auf der ersten deutschen „Schulmusikwoche“ gegeben haben. Niemand, der sich mit dem so wichtigen Gebiet der Schulmusikpflege zu beschäftigen hat, wird diesen Überblick über die hauptsächlichsten Bestrebungen entbehren können.

Wenn auch, wie das seit der Revolution üblich ist, heutzutage manche Schulmusikpädagogen sich den Anstrich geben, als müßten sie erst als Weltbeglücker auftreten und als sei früher überhaupt nichts geleistet worden, wenn die persönliche Eitelkeit dieser Volksbeglücker vielfach gleich ist der Unreife ihrer Ideen, wenn auch leider wie auf allen Gebieten seit 1918, so auch auf dem der Schule sinnlos vieles in blinder Wut eingerissen wird, ohne daß man Besseres an seine Stelle setzt, so ist es doch notwendig, sich mit den Fragen gründlich auseinanderzusetzen, damit nicht die deutsche Musikpflege, die trotz allem doch ein Stolz des deutschen Volkes war, nun von stümpernden Fanatikern ebenso verwüstet wird wie so vieles andere in Deutschland. G. G.

Leopold Mozart. Versuch einer gründlichen Violinschule. In Faksimiledruck. Eingeleitet von Dr. Bernhard Paumgartner, Direktor des Mozarteums zu Salzburg. (Verlag Carl Stephenson, Wien IV.)

Der Neudruck der berühmten Violinschule von Mozarts Vater wird von den weitesten Kreisen der Musiker und Musikfreunde willkommen geheißen werden. Ganz abgesehen von ihrem Werte für Geiger ist die Violinschule ein so lebendiges Zeugnis des Künstlergeistes von Mozarts Vater, daß man ein ausgezeichnetes Bild von der künstlerischen Luft empfängt, in der der junge Mozart heranwuchs. Schließlich aber ist es für jeden, der Solostücke, Kammermusik oder Orchesterwerke aus dem 18. Jahrhundert aufzuführen hat, von größtem Werte, aus diesem Buche eines Meisterpädagogen sich Aufschluß zu holen über die stilgerechte Ausführung der Werke jener Zeit. So bildet dieser Neudruck, dessen Wiedergabe als Faksimiledruck eine sehr glückliche Idee ist, eine höchst wertvolle Ergänzung zu den Neudrucken von J. J. Quantz' „Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversière zu spielen“ und von Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“. G. G.

Willibald Nagel, Johannes Brahms (Musikalische Volksbücher, herausgegeben von Adolf Spemann). J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Diese letzte kleine Arbeit des Stuttgarter Musikgelehrten charakterisiert sich als ein durchaus sympathisches, sachlich zuverlässiges, mit warmem Gefühl für den Menschen und reger Empfänglichkeit für den Musiker Brahms geschriebenes Büchelchen. Eine kurze Einleitung berichtet über des Meisters Stellung in der Musikgeschichte, seine Stileigentümlichkeiten, seine künstlerische Persönlichkeit und ihr Verwurzeltsein mit der Volkskunst. Auf ein gedrängtes, alle wesentlichen Daten enthaltendes biographisches Kapitel folgt — als

wertvollste Beigabe — eine ausführliche, nach Opuszahlen geordnete Besprechung und Würdigung der Werke des Meisters, die ohne Zuhilfenahme von Notenbeispielen die Wesenszüge jedes einzelnen Tonstückes anschaulich und scharf umrissen hervorhebt und viele wertvolle Fingerzeige für dessen inhaltliche und formelle Beschaffenheit, sowie über die besonderen Absichten des Meisters bietet. Eine Zeittafel, ein Literaturverzeichnis sowie ein Namen- und Sachregister dürfen als schätzenswerte Beigaben dankbar entgegengenommen werden. Ohne Ansprüche auf wissenschaftliche Bedeutung zu erheben, auf die der Verfasser für seine Arbeit selbst nicht Anspruch macht, wird das kleine Buch doch unter vielen ernsthaften Musikbeflissenen, besonders innerhalb der Brahms-Gemeinde, seine Freunde finden. Druck, Format und äußere Ausstattung sind sehr anheimelnd. Martin Friedland

Dr. Karl Holl. Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts. Feuerverlag A. G., Weimar. Es ist sehr dankenswert, daß jemand, der dem Komponisten persönlich nahe gestanden hat, für alle, die sich künftig als Ausführende oder als Geschichtsschreiber mit R. Stephan befassen, das Material übersichtlich zusammengestellt hat. Die Schrift gibt ein gutes Bild der Kunst- und Lebensauffassung einer einzelnen Richtung in der neueren Kunst. G. G.

Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923, herausgegeben von Gustav Bosse. (Regensburg 1923, Gustav Bosse Verlag.)

Der dritte Jahrgang dieses Almanachs ist wesentlich auf den Gedanken „Das deutsche Musikdrama nach Richard Wagner" gestellt. Steinitzer, Specht, Hehemann, Ehlers, Thari und K. Holl steuern dafür vorwiegend wertvolle literarische Beiträge bei; Hans Wildermann, der Bildner, gleichfalls einen fesselnden Aufsatz „Über die Inszenierung nachwagnerischer Musikdramen", dem er zwölf Bühnenbilder aus der eigenen Werkstatt beigegeben hat. (Wie überhaupt fast der ganze reiche und schöne Bilderschmuck von seiner Hand stammt.) Aus dem sonstigen vielfältigen Inhalte seien sonst nur ein paar besonders bemerkenswerte Aufsätze hervorgehoben (von Neudrucken Lysers, R. Schumanns, Cornelius', Hebbels u. a. sei nicht erst die Rede): „Ein unbekannter Richard Wagner-Brief" von Arthur Seidl (mit Nachbildung), „Peter Cornelius und Paul Heyse, eine Jugendfreundschaft" von Carl Maria Cornelius, „Max Reger" von Hugo Holle, „Zur Konzertüberflutung" von Paul Marsop; daneben einiges Schöngeistige von Armin Knab, W. A. Kastner u. a. Ein näheres Eingehen auf das Jahrbuch macht seine Reichhaltigkeit unmöglich. Die Ausstattung ist die gleiche und vorbildliche der früheren Jahrgänge. Dr. M. U.

Alexander Eisenmann, Das große Opernbuch, gr. 8°, 418 S. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.

Die Deutsche Verlagsanstalt bescherte zu Weihnachten unter anderem einen neuen Opernführer, den bestausgestatteten, den wir bisher (nach denen von Storck, Strantz, Kapp usw.) haben. Neben ausführlicher, stilistisch nicht immer mit gleichem Glücke behandelter Inhaltsangabe bringt jede Besprechung die wichtigsten technischen, musikalischen, ästhetischen und

kens hat schon starke Erfolge mit Liedern und Kammermusik errungen. Seine Sonate für Violoncello und Klavier op. 22 (M 4,50) beginnt mehr klassizistisch, ist im 2. — eine hübsche Kantilene bringenden Satz — auffallend gemäßigt, zeigt aber im 3. und besonders 4. sehr schwungvollen und hervorragenden Satz deutlich die Eigenheiten von Rinkens. Die von ihm bevorzugten Quintengänge in Akkordmassen dürften nicht jedermanns Geschmack sein, aber sie geben jedenfalls ein gewisses Kolorit (denn Stimmführungen sind es ja keine) und wirken sehr frisch. Die mehr homophone Komposition ist für das Cello sehr dankbar geschrieben. — Einen neuen Mann begrüßen wir in Miklos Radnais Sonate für Violine und Klavier op. 21 (M 4,50). Dieser (vermutlich Ungar) tritt uns nicht etwa „wild" entgegen, sondern es entrollt sich ein in zarten, sehr feinen Pastellfarben geschaffenes Bild, mehr nach der neufranzösischen Seite (siehe Ravel) neigend. Im 1. Satz setzt nach der Einleitung das Klavier mit einem lieben Thema ein, um sich dann mannigfaltig mit der Violine in reizvoller und ungezwungenen Weise zu vereinen. Wenn auch der Kontrapunkt nicht die eigentliche Entwicklung erringt, (wie es beim echten der Fall sein sollte), so hat man trotzdem nicht den sonst häufigen Eindruck, daß, um Stimmführung vorzutäuschen, ein Instrument ins andere hereingestoppelt ist. Auf den poetischen 2. Satz folgt ein lebendiges Finale, welches sein Hauptthema in allerlei Varianten wiederholt. Radnai versteht es einen sehr beweglichen, prickelnden Rhythmus zu schreiben, nur neigt seine Art zu einer gewissen Einseitigkeit, so daß ein Überblick über seine Qualitäten erst nach mehr Werken möglich ist. — Ein ausgezeichnetes Werk ist das Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier op. 45 von Theodor Blumer (M 6), welches bei vielen Aufführ-

rungen sehr gefiel. Über ein recht hübsches Originalthema werden virtuose, oft prachtvoll klingende Variationen gemacht. Blumer gibt den Bläsern, was sie brauchen, ohne deshalb platt zu werden. Wir begegnen sowohl wirkungsvollen Kantilenen, als auch dem Wechselspiel von Stakkatoläufen der Holzbläser. Das Werk verdient durchaus gespielt zu werden. — Auch Emil Frey hat in seiner Sonate für Violine und Klavier op. 22 (M 5) Hervorragendes geleistet. Beide Themen des 1. Satzes sind plastisch gestaltet; eigenartige, tief empfundene Stimmungen (dem Adagio von Brahmsens Klavierquartett in A-Dur verwandt) drückt das Adagio aus. Auch das geisterhafte Scherzo ist ein gutes Stück. Der Klaviersatz ist flüssig und wohlklingend, will allerdings vielleicht ein wenig zu viel geben, wie auch Frey harmonisch etwas unruhig ist. — Sehr frisch und gesund wirkt der Wiener Hans Gál. Wenn auch die „Fünf Intermezzi für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell op. 10 (Part. M 3,50, Stimmen M 5) nicht hoch zu stellen sind, denn die Fortleitung der Gedanken ist hier noch recht einfacher Natur, so nimmt um so mehr das wertvolle Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell op. 13 (M 12) für sich ein. Gál gibt sich ganz ehrlich, wie er ist. Er will nicht seine Entwicklung erzwingen, sondern schreibt sich als echter Musikant ein klar aufgebautes, nicht modern ausgeklügeltes Kammermusikwerk vom Herzen. Ist es doch in Wirklichkeit viel schwerer, etwas mit wenigen Mitteln zu sagen und eine heitere Grundstimmung zu wahren, als Akkordmassen zu häufen und Dramatik oder Tiefe vorzutäuschen. Das luftige Notenbild im Finale des Quartetts ist direkt ein ästhetischer Genuß, in Anbetracht der erzielten Wirkung des reizenden Stückes. Das dritte Werk Gáls (von dessen Entwicklung wir uns viel erhoffen): Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie für

biographischen Daten (die letzteren im Anhang). Eine Auswahl, hier von 125 Werken, erweist sich bei einem solchen Buche immer als notwendig; so findet sich z. B. von Siegfried Wagner, Bizet, Goldmark, Marschner, Neßler nur je 1 Werk, von Schreker, Donizetti, d'Albert nur je 2. Man müßte einen Quartband schreiben, um von jeder einzelnen Oper das Wichtigste zu sagen. Dr. M. St.

Beiträge zur Vokallehre. III. Die automatische harmonische Analyse der gesungenen Vokale von S. Garten und F. Kleinknecht. Leipzig, bei B. G. Teubner.

Der neunte Vortrag aus dem 38. Band der Veröffentlichungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften, bietet das Heft eine überaus interessante Schilderung eines von Garten erfundenen und von beiden Autoren erprobten neuen automatischen harmonischen Resonators, der durch Verwendung von Kondomen unter Zuhilfenahme des Elektromagnetismus genaue Feststellungen der Schwingungen gesungener Vokale bietet und Filmaufnahmen der Schwingungskurven gibt. Die Verwendung der Kondome ermöglicht eine sehr rasche Verkleinerung des Resonators, wodurch die Auslösung der drei oder mehr Oktaven höher liegenden Obertöne bewirkt wird. Als wichtigstes Ergebnis der Experimente ist festzustellen, daß die Grundtonamplitude im umgekehrten Verhältnis zu der Größe der Schwingungszahlen der Teiltöne steht. — Zu bedauern ist nur, daß die Versuche lediglich mit den Vokalen u, o und a unternommen wurden, nicht aber mit den (von mir so benannten) „Zwischenvokalen" ü, ö und ä (zur Feststellung der Amplitudengröße der Vokale e und i reichte der Resonator nicht aus). — Sehr Beachtenswertes wird auch über die Luftschwingungen im Kehlkopf und die Vernichtung bzw. Abschwächung vieler Obertöne durch die Vorlagerung von Mund- und Rachenhöhle gesagt. Das Werk sowie der neu konstruierte Resonator verdienen das volle Interesse aller Wissenschaftler wie Gesangspädagogen als praktische und von Erfolg begleitete Forscherarbeit. Robert Hernried

E. Th. A. Hoffmann, Musikalische Werke. Herausgegeben von Gustav Becking. Band I: Vier Sonaten für Pianoforte. Eigentum des Verlegers für alle Länder. Leipzig, Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Es ist erstaunlich, daß sich trotz des schon seit langem wiedererwachten Interesses für den Dichter Hoffmann nirgends — auch auf unseren Universitäten nicht — ein Fachmann gefunden hat, der seine für die Entstehungsgeschichte der musikalischen Romantik bedeutsamen Kompositionen einer eingehenden Betrachtung unterzogen hätte. Seitdem Ellinger diesen Werken in seiner grundlegenden Hoffmannbiographie eine liebevolle, wenn auch historisch kaum begründete Würdigung angedeihen ließ, hat — von gelegentlichen Bemerkungen Schiedermairs und weniger anderer abgesehen — eigentlich nur Pfitzner als Musikschriftsteller und Herausgeber der „Undine" Wesentliches zur Erkenntnis des Musikers Hoffmann beigetragen. Der neueste Hoffmannbiograph, Harich, überträgt in seinem mit dichterischer Einfühlung geschriebenen Buche meist nur Ellingers Ergebnisse in „modernes" Deutsch; wo er einen Anlauf zu eignen Beurteilungen nimmt, sind seine Ausführungen wenig glücklich, so, wenn er z. B. von der „Zopfigkeit" der „Undine" und ihrem „Kammer-

musikstil" redet. Kurz nachdem Unterzeichneter, der vergeblich bei einigen großen deutschen Musikhäusern wegen eines Verlages der musikalischen Werke Hoffmanns angeklopft hatte, im Juni-Juliheft der Zeitschrift für Musikwissenschaft die Richtlinien für eine wissenschaftliche Behandlung des keineswegs einfachen Themas „Hoffmann als Musiker" zu geben versucht hatte, ist nun endlich von anderer Seite her ein verheißungsvoller Anfang mit der Herausgabe der Kompositionen des großen Romantikers gemacht worden. Der Erlanger Privatdozent Becking legt uns als ersten Band einer anscheinend größeren, hoffentlich auch die Bühnenwerke umfassenden Veröffentlichung die vier Klaviersonaten Hoffmanns, seine einzigen Werke für dieses Instrument, die uns — bis jetzt wenigstens — erhalten und bekannt sind, in mustergültiger Bearbeitung vor. So wenig geglückt mir die augenmörderische Titelausstattung des Bandes vorkommt, so lobenswert erscheint Notendruck und Innenausstattung. Was der Herausgeber zum Originaltext hinzutun zu müssen glaubte, mutet zunächst reichlich gehäuft an, erweist sich aber nach Durchsicht seines Revisionsberichtes fast überall als begründet und berechtigt. In der Vorrede vollends spricht zum ersten Male ein wissenschaftlich geschulter Musikhistoriker über Hoffmann und deckt mancherlei Zusammenhänge der Eigenheiten seines musikalischen Stiles mit der musikalischen Zeitsprache und der Anlage seines dichterischen Wesens auf.

Wenn Becking den großen Einfluß Ph. E. Bachs auf Hoffmann hervorhebt, so darf nicht unerwähnt bleiben, daß dieser durch den Königsberger Lehrer Podbielsky übermittelt wurde, dessen vortreffliche Klaviersonaten ganz den Geist des Hamburgers atmen. Überzeugend ist, was der Herausgeber über die Einwirkungen Beethovens sagt; sie treten — sehr zum Schaden der Eigensprache des Komponisten — in den vorliegenden Sonaten immer stärker zutage. Nur möchte ich in der Konstatierung von Anklängen an bestimmte Beethovensche Werke nicht so weit gehen wie Becking. Sehr glücklich sind die Nachweise über die romantische Abwandlung der Mozartschen Tonsprache durch Hoffmann, ebenso treffend die Bemerkungen über die außerordentliche Bedeutung des Kontrapunktischen für seine kompositorische Eigenart. Mit der Annahme einer der Entwicklung des romantischen Dichters entsprechenden Wandlung des überzeugten Kontrapunktikers zum überzeugten Melodiker dürfte man vielleicht vorsichtiger sein als der Herausgeber. Dieser möchte auch in den vorliegenden Sonaten entsprechend der nach jähem Jugendaufstieg sich zunächst senkenden Lebenskurve des Dichters — vor Harich hat übrigens H. von Müller diese Kurve bereits aufgezeigt — ein Nachlassen der ursprünglichen Schaffenskraft, ein allmähliches Abgleiten von den musikalischen Jugendhöhen erblicken. Doch läßt sich nachweisen, daß in Hoffmann schon von Anfang an der Kontrapunktiker und der lyrische, südlich gerichtete Melodiker lebte, andererseits ging er, wie eine Bemerkung in dem jüngst wieder aufgetauchten Briefe (vom 20. Mai 1809) beweist, noch als Bamberger Routinier jenem in den vorliegenden Sonaten bekundeten „Ideal einer höchsten Einfachheit" nach. Freilich drängte dann das Leben den Romantiker nach und nach von der Bahn des Musikers ab. Wenn man auch je nach der persön-

Violine, Violoncell und Klavier op. 9, ist mehr als ein feiner Scherz aufzufassen. Beim „Heurigen" — nämlich dem jungen Wein — hat sich wohl jeder Wiener schon öfters ein Räuscherl geholt, in der schönen Umgebung sitzend und populären Liedern lauschend. Das launige Werk bringt so eine Volksmelodie (Brahmssisch harmonisiert) und variiert sie in einfacher Weise.

Zum Schluß konnten wir noch unsere Freude an dem Streichquartett op. 1 von Emil Bohnke (Part. M 2, Stimmen M 6) haben. Ein warmblütiger, tief empfindender Musiker spricht sich darin aus. Als seinerzeitiger Mitspieler im Buschquartett, hat er besondere Gelegenheit gehabt, sich in die Klassiker so zu vertiefen, daß er den Geist Beethovens wahrlich empfunden hat, wie es vorliegendes Werk zeigt. Erfolge bei unserem heutigen Publikum, das Urteile abgeben will, besagen ja nicht viel, wenn man bedenkt, daß die meisten noch 100 Jahre nachhinken und nicht verstehen, was Beethoven eigentlich geleistet hat und daß seine Quartette noch immer das Höchste der Musik bedeuten. Die Beethovensche Kompositionstechnik, die logische Fortleitung eines Gedankens, das charakteristische Gepräge seiner meisten Sätze, ist noch immer etwas ganz Besonderes. Wir verlangen keinesfalls, daß die Klassiker nachgeahmt werden sollen, aber auf ihnen mit tauglichen Mitteln aufzubauen, d. h. eine tatsächliche Entwicklung durchzumachen, halten wir nach wie vor für nötig. Da wir seit Brahms keine wirklich ethische Größe in der Musik haben, (Reger bedingungsweise), so sehen wir, wohin es führt, wenn die Behauptung aufgestellt wird, man müßte nun deshalb anders komponieren, weil die Mittel erschöpft sind. Wer die Mittel hat, denkt nicht darüber nach, ob sie erschöpft sind! — Bei Bohnke berührt es eben so sympatisch, daß er wirklich logisch und kontrapunktisch denkt und die Stimmführungen aus der Idee zu entstehen scheinen. —

So kann man sagen, daß sich in den besprochenen Werken nicht wenig bedeutsame Ansätze zeigen, nur einen starken Melodiker persönlicher Prägung wird man kaum darunter finden.

Richard Linnemann, Fr. Kistner, 1823/1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musik-Verlages. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig, 1923.

Dieses Gedenkbuch eines der beiden heutigen Inhaber des Verlages Fr. Kistner verdient dessen ruhmreicher Vergangenheit halber die Beachtung nicht nur der engeren Musikverlagskreise, sondern der ernsten musikliebenden Welt überhaupt. Bis in Beethovens spätere Lebenstage reichen diese Blätter zurück: Heinrich Albert Probst, der Gründer des Verlages, hat, wie ich im Oktoberheft der Musik d. J. näher ausführte, mit dem Meister denn auch — wenn auch vergeblich — schon bald nach der Gründung seines Unternehmens in Verbindung zu kommen gesucht. Seit 1836 firmierte Friedrich Kistner, der den Verlag 1831 käuflich erworben hatte, mit seinem Namen; die weiteren Inhaber waren Julius Kistner (seit 1845), Carl Gurckhaus (seit 1866), Ludwig und Otto Gurckhaus (seit 1884) und Richard und Carl Linnemann (seit 1919), die die ehrwürdige Firma nun unter dem gleichen Namen neben ihrem Verlage (C. F. W. Siegels Musikalienhandlung) weiterführen. Und „ehrwürdig" ist sie nicht nur wegen des ansehnlichen Alters, sondern vor allem auch wegen ihrer unausgesetzten Gesamteinstellung auf nur gute und wertvolle Musik zu nennen. Eine ganze Reihe Tonsetzer von Ewigkeitsbedeutung hat dem Hause ihre Werke zur Herausgabe anvertraut, z. B. Schubert, Chopin, Moscheles, Mendelssohn, Schumann und Liszt, wie es überhaupt eine der ersten Verlagsstützen der deutschen Romantik bis in die Gegenwart hinein geblieben ist. Der Verfasser hat die ältere Zeit — und das ganz zu Recht — besonders ausführlich behandelt. Reiche

lichen und sachlichen Einstellung den Musiker Hoffmann in Einzelheiten anders sehen kann als Becking, maßgebend bleibt, daß dieser mit dem ersten Bande seiner Hoffmannausgabe einen Wunsch vieler Freunde dieser genialen Künstlerpersönlichkeit erfüllt und zugleich der musikgeschichtlichen Forschung in mustergültiger Weise gedient hat.

Dr. E. Kroll

Josef Matthias Hauer, Deutung des Melos, Verlag E. P. Tal & Co., Leipzig 1923.

Diese 76 Druckseiten umfassende Broschüre stammt von einem in das 20. Jahrhundert versetzten Mystiker des Mittelalters. Was der Verfasser hier von den Wundern und Segnungen des „Melos" seines, des gralsreinen Melos, erzählt, ist ein Schulbeispiel für die hyperästhetische Verstiegenheit der neuen Melos-Dithyrambiker, eine neue atonale Ästhetik für Mondbewohner, eine geradezu gemeingefährliche Ideologie schlimmster Art, ein völlig ins Blaue, ins Luftleere sich ergehender phantastischer Rausch eines vom Opium des Atonalismus Umnebelten. Man müßte nahezu das ganze Buch abschreiben. um hiervon eine Vorstellung zu geben. Nach der Lektüre dieser Schrift bleibt allenfalls eine ungestillte Sehnsucht zurück, einmal wirklich etwas von diesem atonalen Melos zu kosten, dessen Wunderherrlichkeiten mit solcher Inbrunst gepriesen werden. Aber es geht hier wie in einer spiritistischen Sitzung: nur den Gläubigen erscheinen die Geister, der Skeptische, nur im geringsten vom Zweifel Angekränkelte, hört und sieht nur leeren Hokuspokus. Tatsächlich glaubt man sich zu einer spiritistischen Sitzung geladen, wenn der Verfasser (S. 22) genau spezialisierte Anweisungen, ja ein förmliches Rezept gibt, unter welcher äußerlicher conditio sine qua non die Geister des neuen atonalen Melos sich materialisieren. Man höre und beachte wohl: „Zur Ermöglichung der Intuition ist es zunächst geboten, alles Sinnliche, Affektuöse auszuschalten — bequeme Kleider, die nirgends beengen und das Blut frei zirkulieren lassen, leicht verdauliche, wenig gewürzte Speisen (!!) Körperhaltung so, daß man sich nicht spürt, alle Muskeln entspannen, den Kopf gerade (die Orientalen haben die Körperstellungen schon ausgearbeitet) — peinlichste Stille im Raum, halbstarkes, ruhiges Licht, mäßige Temperatur — alles aus sich entfernen, was zu einer inneren Gleichgewichtsstörung führen könnte usw. usw. In dem Zustand der vollständigen Affektlosigkeit und unter den obigen Voraussetzungen (also wenig gewürzte Speisen usw.! Anm. d. Referenten) förmlich mit einem Gedanken- und Gefühlsvakuum, setze man sich nun zum Instrument und spiele in der Mittellage, halbstark, nacheinander langsam zunächst zwei Töne an, dann einen dritten, und so fort, bis alle zwölf Töne innerhalb einer Oktave abgespielt sind. Nun mache man eine kleine Pause, während der man das eben Gehörte in sich nachklingen läßt. Dann wiederhole man dieselbe Reihenfolge der Töne etwas ausdrucksvoller (!) mit den zum Bewußtsein kommenden agogischen und dynamischen Schattierungen — so wie sie einem während der Stille nachgeklungen hat. Inzwischen ist das reine (atonale) Melos durch die rhythmische Gliederung bereits zur atonalen Melodie geworden usw. usw." „O hehrstes, reinstes Wunder," so möchte man ausrufen!

Was das neue Melos noch sonst an mystischen Offenbarungen, geheimen Tugenden und okkulten Kräften in sich birgt, hört man wie folgt: „Das ganze Universum, der Kosmos vergeistigt sich im Melos, und wenn jemand ernstlich auf Bildung (!) Anspruch erhebt, so muß er die Verbindung zwischen dem Melos und dem Kosmos herzustellen imstande sein —" (S. 16). Gerade in dem Augenblick, wo das Chaotische (die „europäische Musik" Anm. des Referenten) bis zur vollsten Besessenheit gesteigert war (durch den inszenierten „Selbstmordversuch" des großen Krieges) in diesem Augenblick der größten geistigen Not Europas wurde — — uns der Heiland geboren — (Verzeihung Herr Hauer!) wurde das reine Melos, die Quelle alles Geistigen erschlossen, von der allein die gewaltigste aller Verwirrungen gedeutet werden kann. (S. 71.)

Über die „europäische" Musik läßt sich der Atonalist u. a. vernehmen: „Die mehrstimmige atonale Musik, das Drama, die Genremalerei, waren von allem Anfang an Zugeständnisse an den Instinkt der Massen und die geist- und kunstfeindliche Abkehr von der reinen Bewegung, vom Melos" (S. 12). — „Da man bei einem Akkord viele Melodien heraus- und hineinhören kann, so ist er, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, unter allen Umständen eine sinnliche Verrohung der Melodie, also des Musikalischen. (!) Damit wird die mehrstimmige Musik von vornherein problematisch" (S. 19). „In ihrer rein musikalischen Form, als einstimmige Melodie in großer Mannigfaltigkeit, kam die atonale Musik aus dem Orient nach Griechenland, wurde dort von allem Anfang an mißverstanden (!)." (S. 20.) (Diese unmusikalischen Griechen!) „Immerhin bildet die moderne, mondäne ‚Musikbosheit' den lärmenden Akkord zur größten Verwirrung aller Jahrhunderte, zum furchtbaren Chaos der Zeit, das nur durch das ‚Hören' der atonalen Melodie besänftigt werden kann." (S. 36.) Und zum Beschluß: „Ich muß es der europäischen Menschheit ins Gesicht sagen: Es gibt keine polyphone Musik, höchstens einen mehrstimmig organisierten Lärm (!!)." (S. 34.)

Risum teneatis, amici? Referent verschweigt lieber, was er dem Verfasser ins Gesicht sagen möchte, und empfiehlt, diese Broschüre den heiligen Schriften der Atonalisten als „Apokalypse" einzufügen.

Martin Friedland

Dr. Max Schipke, „Gesang". Verlag Julius Beltz, Langensalza.

Mit diesem Werk gibt Max Schipke, der bekannte Berliner Schulgesangspädagoge, ein Handbuch für den Arbeitsunterricht in der Schule. In über fünfzig Lehrbeispielen, darunter solche zur musikalischen Hermeneutik, bietet er alten Schulmännern neue Anregung und jüngeren Lehrkräften eine wertvolle Hilfe. Schipke ist Vertreter des Denksingens und wünscht, daß die Schüler den Stoff geistig erfassen und die Lieder innerlich erleben. Vorzüglich sind seine Treffübungen und das Kapitel über Komponisten. Kleine Irrtümer, wie z. B. die Verwechselung von Stimmansatz und Tonansatz, bedürfen bei Neuauflagen einer Richtigstellung. Im Interesse unserer Kunst ist dem gediegenen Buche weiteste Verbreitung zu wünschen. T. Niechciol

Schätze seines Archives standen ihm dabei zur Verfügung; willkommen müssen zumal die vielen, z. T. noch ungedruckten Briefe — darunter einer auch von Schubert — sein. Schließlich verdient die schlicht-vornehme Ausstattung des gewandt geschriebenen Buches betont zu werden. M. U.

Stephan Elmas, Klavierwerke, Andante cantabile e Rondo pastorale (mit Orchesterbegleitung), Sonate Nr. 3, Mazurka Nr. 22—24, Polonaise Nr. 4, Scherzo Nr. II, Grande Valse Nr. 6. Edition Steingräber, Leipzig.

Diese Klaviersachen sind flüssig und elegant geschrieben und erreichen um so vollkommener ihren Zweck, je mehr sie sich im Rahmen feiner Salonmusik bewegen, wie in den drei Mazurken und der Polonaise. Für größere Formen, namentlich in der Sonate, fehlt es der Musik an Gehalt und an wahrhaft schöpferischer Phantasie, da bleibt sie in etwas trockenem Formalismus stekken. Technisch von mittlerer Schwierigkeit, können manche der melodiösen Stücke gut zu Unterrichtszwecken angewendet werden.

Th. Raillard

Wilhelm Middelschulte. Chromatische Fantasie und Fuge. Leipzig. Kahnt.

Der Schwerpunkt im Schaffen Middelschultes ruht auch bei diesem Werk im Harmonischen. Dieses steht im Zeichen des alterierten Akkords nicht als Pointe, sondern als Grundfarbe. Sehr interessante Details ergeben die zahlreichen Sequenzen. Kühne Orgelpunkte mit neuartigen Zusammenklängen, hervorgerufen durch die völlige Unabhängigkeit vertikaler und horizontaler Linienführung, erweisen das Streben zur großen Dimension. Durch klassische Haltung wirkt die Exposition der Doppelfuge als Ruhemoment, welches mit Einsetzen motivischer Entwicklung wieder durch Ausdrucksformen der Fantasie abgelöst wird. Somit ist die Einheit eines Werkes gewahrt, das sich kein Orgelspieler von Rang entgehen lassen darf. Arthur Egidi

Kreuz und quer

In der 1. Gewandhaus-Kammermusik gab es die Uraufführung des Klaviertrios op. 61 von Paul Gräner, das aber nicht so ganz auf der Höhe anderer Kammermusikwerke des Komponisten steht. Die Höhepunkte haben Theaterblut, wie überhaupt die eigentliche kammermusikalische Arbeit zurücktritt. Daß man Schönes findet, versteht sich bei einem Gräner von selbst. Außerdem war Regers am Düsseldorfer Tonkünstlerfest uraufgeführtes C-Moll-Klavierquintett zu hören, das mir, außer dem ersten, etwas schwach Brahmsschen Satz, wieder zeigte, daß Reger eigentlich doch noch etwas ganz anderes, weit Bedeutenderes hätte werden können, wenn er stärker die Plastik unserer Klassiker zum Leitstern genommen hätte. Für die Schönheit des Adagio-Variationensatzes gehen den meisten erst heute wieder so recht die Ohren auf, weil man sie so allmählich von dem Wust der letzten Jahrzehnte säubert. Und etwas so gesund Rhythmisches — echtes sinfonisches Energietempo! — wie den Anfang des Schlußsatzes, findet man beim späteren Reger kaum wieder; schade, im Verlauf tritt Zersplitterung ein. — Im 7. Gewandhauskonzert hörte man raffiniert aufgefrischtes italienisches 16. Jahrhundert, nämlich die Antiche Danze ed Arie für Laute, aus denen O. Respighi Orchesterstücke gemacht hat. Man kann vieles gegen derartige Bearbeitungen einwenden, träte ein Lautenvirtuose auf, der die alte Lautenkunst souverän beherrschte, so hätte man schließlich natürlich mehr. Aber immerhin, ein starkes stilistisches Vermögen spricht aus den mit gleichem Raffinement gespielten Bearbeitungen. Eine ganz eminente Leistung Furtwänglers war dann aber weiterhin der Vortrag von Beethovens Achter, die unter diesem Dirigenten zu hören, zu den apollinischen Freuden gehört. Hört man etwas Derartiges, so begreift man sich selbst nicht, wie man überhaupt dem modernen Analphabetentum nicht ohne weiteres den Rücken kehrt und die Narren keines Ohren-Blickes würdigt. Man ist eben nicht ungestraft „Zeitgenosse". So viel müßte aber jeder von Mephisto haben, daß er dem aus allertiefstem Herzen gratuliert, der sich in der Neuen Musik wiederfindet. Jedem das Seine!

Pfitzners Klavierkonzert ist nun auch im Gewandhauskonzert, von Fr. Kwast-Hodapp trefflich gespielt, erklungen. Das Werk müßte romantische Phantasie für Orchester mit obligatem Klavier betitelt sein und begegnete dann wohl sicher leichterem Verständnis, denn ein Klavierkonzert in irgendwelchem üblichen Sinne ist es nie und nimmer. Welch geistige Eigenart spricht aber aus ihm, wie steht es durchaus auf eigenen Füßen! Es ist sehr viel Schönes, Verträumtes darinnen, auch gar manches Abseitige, Abgewandte, wer aber mit Phantasie zuzuhören vermag, erlebt sehr viel. Ohne Zweifel, durchaus ein Eigenwerk, das nur ein besonderer Kopf schreiben konnte und das mehr „Neues" enthält, als ganze Ballen neuer Musik. Bei einem derartigen Werk ist's aber gerade umgekehrt: Während bei jenen das sogenannte Neue gleichsam demonstriert wird, verbirgt sich hier dem einseitig modernen Blick ein wirklich Neues unter scheinbar früheren, bekannten Mitteln. Und weil man heute eben auf die Mittel hört und nicht darauf, was diese in Bewegung setzt, was hinter ihnen steht, ergibt sich die obige Beurteilung.

Puccini geht gegen einen diebischen Foxtrot-Komponisten vor. Es ist nichts Seltenes mehr, daß zu Foxtrots bekannte Melodien umgebildet werden. Sind die meisten Komponisten echter Melodien bekanntlich schon recht lange tot und somit vogelfrei, so läßt sich der noch sehr lebendig lebende Puccini aber nichts „mausen", und hat einem amerikanischen Komponisten, der Madame Butterfly Foxtrot tanzen läßt, einen Prozeß angehängt, der in Mailand zum Austrag gelangt.

Gibt es heute einen Sänger, der **Schuberts Winterreise** im eigentlichsten Sinne zu geben vermag? Wir bezweifeln es, schon deshalb, weil uns — außer Wüllner — noch kein Sänger begegnet ist, der über den Charakter dieses Ausnahmswerkes in Klare gekommen wäre, folglich auch nicht weiß, wie er vor allem die Überspannung des Schmerzes — und hierauf kommt es an — zum Ausdruck bringen soll. Worum handelt es sich schließlich? Daß ein in einem einseitig tiefen Gefühl verankerter Mensch derart unter einem Erlebnis, einem Verlust leidet, daß er, weit davon entfernt, über dieses hinwegkommen zu können — und auch zu wollen —, fortwährend in diesem mit einer Art Wollust wühlt, die ganze Außenwelt auf dieses bezieht und mit einer bis zum Krankhaften gehenden Überspannung des Gefühls und der Vorstellung sich immer mehr in dasselbe hineinsteigert. Die Grenze, wo in dieser völlig unfrei gewordenen Seele der

Wahnsinn einsetzt, ist sehr oft nicht mehr weit entfernt, die Überspannung äußert sich dann etwa auch in einer unheimlichen Fröhlichkeit, die noch fast schrecklicher ist, als das Schmerzgefühl, das seinerseits die äußersten Grenzen in einer geradezu irren Stumpfheit des Gefühls hat. Derartige Gemütszustände zum Ausdruck zu bringen, bedarf eines Seelenlebens, dem die letzten Abgründe menschlichen Erlebens vertraut sind. Die künstlerische Gestaltung erfordert aber Mittel, die die allerwenigsten Sänger kennen. Und selbst, wenn diese Bedingungen erfüllt wären, so stellte sich heraus, daß ein Sänger diesen Zyklus nur ausnahmsweise singen könnte, weil er ihn in einer ähnlichen Art innerlich mitnähme wie Schubert, dem die Komposition furchtbar zugesetzt haben soll. Gegenwärtig reist der sehr fähige Baritonist Fr. Brodersen mit diesem Zyklus, kommt aber trotz starker Vertiefung in ihn über eine gewisse Bürgerlichkeit des Ausdrucks nicht hinaus, so daß er selbst den „Leiermann" ganz „normal" gibt. Sein talentiertes Töchterchen am Klavier kann von dieser Welt noch nichts wissen, sie müßte dann aber doch erst so recht in die Geheimnisse wirklichen Klavierspiels eingeführt werden.

Vincent d'Indy gegen die deutschen Musikdoktoren. Die französische Zeitschrift „Le monde musicale" läßt sich von französischen Komponisten berichten, was sie während des Sommers gearbeitet hätten, eine Einrichtung, die hoffentlich in Deutschland nicht nachgeahmt wird. Da schreibt nun Vincent d'Indy, als Deutschenhasser nicht unbekannt, in Nr. 17/18 der genannten Zeitschrift, daß er sich auch mit der Revision von Monteverdis Oper „Il ritorno d'Ulisse" (1640) beschäftigt habe, die neulich in Deutschland erschienen sei, und zwar in einer Ausgabe, die „von Unsinn und gröbsten Fehlern strotze" (bourré de nonsens et de fautes grossières), wie noch einige weitere höhnische Bemerkungen über die „deutschen Doktoren" fallen. Monteverdis Spätoper, von der sich ein einziges Exemplar in Wien erhalten hat, ist in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich", und zwar von Robert Haas herausgegeben, erschienen. Wir haben die Ausgabe noch nicht kritisch betrachtet, wie wir auch noch kein kritisches deutsches Referat über sie gelesen haben. Selbst wenn sie nicht in allen Teilen mustergültig sein sollte, verbürgen die Namen des Publikationsleiters G. Adler und des Herausgebers für eine Arbeit, die eine derart gehässige Beurteilung Lügen strafen wird. Hoffentlich wird man mit einer Antwort an den alten, giftigen Herrn, der in seinem Deutschenhaß das Erbe von Saint-Saëns angetreten zu haben scheint, nicht allzulange zögern.

In Hamborn mußte die Erstaufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" infolge Bedrohung der Aufführenden durch kommunistische Arbeiter abgebrochen werden. — Demnach sind diese bedauernswerten Leute für die französische Fuchtel wirklich reif.

Křeneks zweitem Quartett haben wir einen Abend in ungeheiztem Konzertsaal geopfert, um auch diese Gelegenheit nicht zu versäumen, uns immer mehr mit dem Wesen neuer Musik vertraut zu machen. Die Zeit für diese Knabenspäße ist denn aber doch allmählich für einen größeren Teil der Konzertbesucher vorbei, gefesselt wird man einzig von jenen Partien, die im Sinne früherer Musik etwas zu sagen haben, und Křenek hat hierin etwas zu vergeben. Die Höhepunkte bestehen zumeist aber darin, daß die Spieler, jeder für sich, wie toll drauf los streichen, jeder in einer anderen „linearen" Richtung phantasiert, bis bei ihnen selbst gewissermaßen physische Ermattung eintritt. Hat man Derartiges immer wieder anhören müssen, so erscheint es einem unsäglich albern und man wartet lediglich darauf, bis dies auch den Erzeugern dieser Musik so vorkommt. So fern ist dieser Zeitpunkt wohl nicht, weil, wie gesagt, auch der größere Teil der Konzertbesucher gegen diese aufpeitschenwollende Musik immun geworden ist. Sie sagen sich allmählich immer bestimmter: Entweder seelische Musik oder gar keine. Das Havemann-Quartett ließ diesem Werk in einer ausgezeichneten Wiedergabe Beethovens Cis-Moll-Quartett folgen, jenes Werk, das schließlich aller experimentierenden Kammermusik der späteren Zeit in irgendeiner Art zum Vorbild diente, auch dem von Křenek, mit dem Ergebnis, daß Beethoven nur immer unerreichbarer thront. Was soll's auch? Hier dem einsamen Mann folgen zu wollen, hätte auch geheißen, sein Leben auf sich zu nehmen, denn in gewisse Höhen kann man nicht dringen, ohne die schneidend dünne und klare Luft ertragen zu können. Es ist eigentlich dilettantischer Wahnsinn, an den letzten Quartett-Beethoven anschließen zu wollen, weil dieser Anschluß immer äußerlich bleiben muß. Beethoven spielt hier gewissermaßen mit dem Leben, das er unter

und hinter sich bekommen hat, und diese Stellung ließ ihn zu der souveränen Behandlung der musikalischen Mittel gelangen. Wer die erstere nicht hat, kann sich dieser nur als nachäffender Musiker bedienen.

Der Mailänder Musikverlag Sonzogno, der in den letzten Monaten in Schwierigkeiten geraten war und deshalb verkauft werden soll, ist in diesen Tagen von einer Gruppe italienischer Industrieller unter Führung des Mailänder Finanziers Ostali übernommen worden. Das italienische Kapital wurde mobilisiert, als bekannt wurde, daß ein großer Wiener Musikverlag (jedenfalls die Universal-Edition) sich erfolgreich um den Erwerb der Aktien des Hauses Sonzogno bemühte. Die neue Geschäftsleitung will mit moderner Großzügigkeit der italienischen Musik älterer und neuerer Zeit die Wege ebnen.

Die im Besitze der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Konversationshefte Beethovens, die von der Bibliothek im Jahre 1835 von Beethovens Freunde und Biographen Schindler erworben wurden, werden jetzt zum ersten Male in ihrer Gesamtheit durch den Musikschriftsteller Walter Nohl veröffentlicht.

Die Aufführung von **Händels Semele** im 6. Gewandhauskonzert unter Karl Straube ließe wieder einmal die ganze Bearbeitungsfrage Händelscher Oratorien aufrollen, zumal diese heute wichtiger ist, denn seit langem. Wir wollen sehr kurz sein, zumal wir uns auf früher Gesagtes beziehen können: Bearbeitungen wie diese — sie stammt von Rahlwes — haben einfach keinen Sinn. Ein prächtiger, dabei tief psychologischer Text eines Mannes wie Congreve — einer der schärfsten, nachshakespearischen englischen Dramatiker — wird derart unkenntlich gemacht, daß man von dem ganzen Problem auch nicht einen tieferen Zug verstehen kann. Es herrscht völliger Zufall, wie es gar nicht anders sein kann, da der Bearbeiter von dem eigentlichen Inhalt des Stückes nichts verstanden hat und infolgedessen auch nicht weiß, welche Stücke unter allen Umständen beibehalten werden müssen. Gerade leicht ist die Semele nicht zu bearbeiten, und so möchte man geradezu den Rat geben, derartige Werke auf der Seite zu lassen, bis Zeiten kommen, die in jeder Beziehung für sie reif sind. Auch Straubes Aufführung, so trefflich sie gerade im Chorteil war, merkte man an, daß sie auf halbem Wege stehengeblieben war, Straube nicht jene innerste Verbindung mit dem Werk genommen hatte, die er gerade dann zu Händelschen Oratorien hat, wenn er selbst zu einer Bearbeitung geschritten ist. Von den Solisten wirkten gerade die Vertreter der Hauptpersonen, von Semele und Zeus, ziemlich irreführend.

G. Mahlers unvollendet gebliebene zehnte Sinfonie wird in den zwei als solchen vollendeten Mittelsätzen von E. Křenek, der letzthin die einzige Tochter Mahlers geheiratet hat, für die Uraufführung vorbereitet. Die Witwe Mahlers verwahrt sich dagegen, daß die beiden Ecksätze, deren Komposition übrigens sehr weit fortgeschritten, zur Fertigstellung ihrem Schwiegersohn übergeben seien. In den beiden andern Sätzen sei auch nicht eine Note geändert worden.

Am 27. Oktober fand an der Staatsoper in Dresden die 500. Aufführung des „Lohengrin“ statt.

Der Dichter, Staatsmann und Heerführer Gabriele d'Annunzio ist nunmehr mit seiner Oper „Frate Sole“ auch unter die Komponisten gegangen. Da d'Annunzio sicherlich ausgeprägt modern komponiert, dürfte das nötige Können ihm bald zur Verfügung stehen.

Ein deutsches Finanz-Wundertheater ist das Aachener Stadttheater, das unter seinem Intendanten Fr. Sioli während der ersten Monate der neuen Spielzeit ohne Defizit gearbeitet hat, dabei künstlerisch geführt worden ist.

Die Ortsgruppe Basel der Neuen schweizerischen Musikgesellschaft blickt als einstige Landessektion der 1899 gegründeten Internationalen Musikgesellschaft im Jahre 1924 auf ein 25jähriges Bestehen zurück. Aus diesem Anlaß soll die in Basel stattfindende Jahresversammlung der Neuen schweizerischen Musikgesellschaft auch in dem Sinne erweitert werden, daß aus anderen Ländern angesehene Vertreter der Musikwissenschaft eingeladen werden. Sofern dieser Plan gelingt, wäre es der erste Versuch einer internationalen Zusammenkunft der Musikgelehrten. Deutschland kann einer derartigen Einladung deshalb ohne weiteres Folge leisten, weil sie von einem neutralen Land und im besonderen der Schweiz ausgeht, die überaus viel für Deutschland getan hat. Interessanter dürfte es sein, wie sich Frankreich verhält, wenn es weiß, daß deutsche Gelehrte die Einladung annehmen. Wir werden sehen.

Notizen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Casanova" von Volkmar Andreae (Dresden).

„Don Gil von den grünen Hosen" von Walter Braunfels (München, Nationaltheater).

„Zwingburg", eine szenische Kantate von Ernst Křenek (Stadttheater Bochum).

„Der Weg zur Sonne" von Joan Manén (Leipzig).

„Pierrots Sommernacht", Pantomime von Hermann Noetzel (Nationaltheater München).

„Haschisch", Oper ohne Worte von Henry Bereny (Baden-Baden).

Musik zu Shakespeares „Sturm" und den „Beiden Veronesern" von Herm. Unger (Köln).

„Erwartung" von Schönberg (Prag).

„Der Herr der Welt" von Gerd Kärnbach (Landestheater Oldenburg).

„Sanctissimum", melodramatische Allegorie von Wilhelm Kienzl (Wiener Staatsoper).

„Der Teufelssteg" von Karl Bleyle (Städt. Bühnen, Rostock).

„Der Schmied von Marienburg" von Siegfried Wagner (ebenda).

„Ahasver" von Paul Zschorlich (Aachen).

„Der steinerne Gast" von Dargomyschskij (ebenda).

„Sette canzoni" von Malipiero (ebenda).

„Orfeo" von Monteverdi (1607), für die deutsche Bühne bearbeitet von Karl Orff (Dessau, Friedrich-Theater).

Eine deutsche Uraufführung des „Orfeo" kam schon am 8. Juni 1913 im Breslauer Stadttheater heraus.

„Die Fürstin Klovansky" von Mussorgskij (Frankfurt a. M.).

„Der einzige Mann" von Bruno Hartl (ebenda).

„Der Sprung über den Schatten" von Křenek (ebenda).

KONZERTWERKE

„Die chinesische Flöte" von Ernst Toch (Duisburger Städtisches Orchester).

Konzert für Klavier und Orchester von Windsperger (ebenda).

Fünf Gesänge für mittlere Stimme und Orchester von Schreker (ebenda).

Sinfonietta für Klavier, Sopransolo und Orchester von J. Meßner (ebenda).

„Die Macht des Gesanges" (Schiller) für Chor, Soli und Orchester von D. Thomassin (Gera, Musikalischer Verein).

„Vom Frühling", Sinfonie von Walter Gmeindl (Berlin, Kapellmeister Straube).

Klavierkonzert Fis-Dur von Ernst Křenek (Winterthur, Konzerte des Musikkollegiums).

Tanzsuite für Orchester von Rich. Strauß (Dresdener Staatskapelle).

„Die Gefährtin", ein monodramatischer Zyklus von G. von Keußler (Prag).

„Zebaoth", Oratorium von Gerh. von Keußler (Breslau).

Zweite Sinfonie von Cornelius Czarniawski (Gesellschaftskonzerte Wien).

Sinfonie A-Dur von August Halm (Landestheaterorchester Stuttgart).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Mareike von Nymwegen" von Eugen d'Albert (Hamburger Stadttheater am 31. Oktober 1923).

„Die Nachtglocke", burleskes Opernspiel von Donizetti in der Neubearbeitung von Wilhelm Kleemann (Breslauer Stadttheater).

„Alceste" von Gluck, in der Bearbeitung von H. Abert (Landestheater Stuttgart).

„Holofernes", dreiaktige Oper von F. v. Reznicek (Deutsches Opernhaus, Charlottenburg).

„Anna Karenina" von Jenö Hubay (Budapest).

Bühnenmusik zu H. Henny Jahnns Drama „Pastor Ephraim Magnus" von Friedrich Schwarz (Berlin).

„Das versunkene Dorf", Liederspiel in fünf Akten von L. Lässer (anläßlich der Hauptversammlung der „Thüringer Vereinigung für Heimatpflege", Breitungen a. d. W.).

„Marja", Oper von J. B. Foerster (Freiburg).

KONZERTWERKE

Erste Sinfonie D-Moll von Richard Flury (Interlaken).

Litauisches Lied für gemischten Chor, Harfe und Horn von Carl Futterer (Zweites Oberbadisches Musikfest).

Beer-Walbrunn, Violinkonzert (Menge, Osnabrück).

Emanuel Klinger, „Ewige Legende", ein Kreis von 16 Gesängen für Sopran, Tenor, Violine, Cello und Klavier (Petersburg).

Max Donisch, „Traumsommernacht", für Chor, Orgel und Klavier (Beethoven-Chor, Berlin).

Hans Pfitzner, „Alte Weisen", acht Gedichte von Gottfried Keller, für eine Singstimme und Klavier, op. 33 (München).

Paul Kurze, „Der säumige Landsknecht", für Männerchor mit kleinem Orchester (Rostock, Männerchor 1865 u. Opernorchester unter Reise).

H. Wiltberger, Requiem (Storsbergchor, Gelsenkirchen).

H. H. Wetzler, „Silhouetten" für Orchester (Gürzenich-Konzert, Köln).

Walter Flath: „Fürsprache" (P. Rosegger) für gemischten Chor mit Violinen, Cello, Orgel. — Choralvorspiel: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" für Orgel, Klavier und Solovioline und Streichorchester (Realgymnasium Radebeul-Dresden).

AUS KONZERT UND OPER

In dem ersten dieswinterlichen Konzert der Bläservereinigung der Dresdener Staatsoper (17. Oktbr.) kamen zur Erst-

aufführung von Joseph Haas die Sonate op. 29 für Horn und Klavier und von Sigfrid Karg-Elert das Trio (D-Moll) op. 49 (Nr. 1) für Hoboe, Klarinette, Englisch Horn. In der Sonate sprachen besonders die beiden letzten der drei Sätze an. Der langsame Mittelsatz gab dem Hornisten (Paul Blödner) reiche Gelegenheit, eine schöne weiche Kantilene zu zeigen. Das Trio ist indessen kompositionstechnisch noch höher zu bewerten. Die vier Sätze zeigen den Komponisten als sattelfesten Kontrapunktiker, wie es der alte Stil, in dem das Werk gehalten, erfordert. Reizvolle Klangeffekte fehlen nicht.

In Osnabrück hat sich die Trio-Vereinigung Graf Wesdehlen (Klavier), Menge (Violine), Deinhard (Cello) schnell und sicher zu künstlerischer Höhe entwickelt. Für Osnabrück sind diese Saison 8 Kammermusikabende — Matineen — vorgesehen; gleichzeitig rüstet sich das Trio zu einer Konzertreise durch Deutschland, Holland, Dänemark und die Schweiz.

Opern-Uraufführungen an der Frankfurter Oper: Genufa von Ganaczeh, Die Fürstin von Klovansky von Mussorgsky, Der einzige Mann von Bruno Hartl, Sakahra von Bucharoff, Der Sprung über den Schatten von Krenek. Unter den Erstaufführungen ist die der Ballette Petruschka und Frühlingsfeier von Strawinsky zu nennen.

Händels Opern verbreiten sich immer mehr über die deutschen Bühnen, gerade auch die kleineren, zu denen nun auch Graz und Rostock treten werden. Karlsruhe beabsichtigt mit der Uraufführung des Tamerlan nunmehr ernst zu machen.

Das Rostocker Theater unter Leitung von L. Neubeck führt den Gedanken, die „Entwicklung der Oper vom Singspiel bis zur Gegenwart" zu illustrieren, in dieser Spielzeit fort. Es kommen zur Aufführung: Glucks Pilger von Mekka, Händels Rodelinda, Mozarts Figaro und Gärtnerin aus Liebe, Wagners Liebesverbot, Marschners Vampir, Verdis Falstaff, Wolfs Corregidor, Thuilles Lobetanz, Gräners Don Juans letztes Abenteuer, Bleyles Hannesle und Sannele, Cortolezis' Das verfehmte Lachen, Bittners Musikant (diese Verballhornung Mozartschen Wesens vermißte man in der Spielfolge gern). An Singspielen sind vermerkt: Hillers Jagd, Dittersdorfs Doktor und Apotheker, Schuberts Der treue Soldat und Die Weiberverschwörung (hoffentlich ist man sich bewußt, einer Verstümmlung der Werke gegenüberzustehen) und Pergolesis Magd als Herrin.

Den Gedanken, Sinfoniekonzerte nach bestimmten Gesichtspunkten anzulegen, bringt Julius Kopsch in Oldenburg zur Ausführung. Er gedenkt in den Abonnementskonzerten einen Überblick über die sinfonische Musik zu geben, wobei er, mit Bach, Händel und Stamitz beginnend, über die Wiener Klassiker zu den Romantikern bis auf die Gegenwart führt. Was die Vorklassiker betrifft, hätte da ein Studium von Kretzschmars „Führer" oder A. Nefs Geschichte der Sinfonie nichts geschadet.

G. v. Keußlers Oratorium Jesus von Nazareth wird auch in diesem Winter in einer ganzen Anzahl Städte (Stuttgart, Heidelberg, Jena, Bochum und Halle) zur Aufführung gelangen. Keußler wird eine Konzertreise durch eine größere Anzahl deutscher, auch einiger ausländischer Musikstädte machen und als Gastdirigent sinfonische Werke und sein Oratorium leiten, wie auch in verschiedenen Kammermusikvereinen Liederabende mit Gesängen, die bei C. F. Peters als Gesamtausgabe zu erscheinen beginnen. Zur Uraufführung gelangt in Prag der monodramatische Zyklus „Die Gefährtin", ferner in Breslau das Oratorium „Zebaoth".

Im Landestheater Stuttgart fand die Uraufführung von Glucks Oper „Alceste" in der Bearbeitung von Prof. Hermann Abert am 18. November statt und wurde vom Publikum wie der gesamten Stuttgarter Presse mit großem Erfolge aufgenommen. Der Erfolg, den die alte Oper, dank der überaus glücklichen Abertschen Bearbeitung, erneut, auch bei den bereits stattgefundenen Wiederholungen, errang, wird sie sicherlich zu einer wertvollen Bereicherung des gegenwärtigen Opernspielplans machen.

Die Geraer Oper nimmt unter den deutschen Theatern eine besondere Stellung ein. Ihre Gründung fällt in den Herbst 1918. Es ist das Verdienst des Fürstenhauses Reuß j. L., in jener Zeit, als die Beschränkung der pekuniären Mittel die Theaterkunst schon schwer bedrückte, die Gründung eines solchen Unternehmens überhaupt zu wagen.

Die ersten beiden Jahre unter Kapellmeister Grümmer leisteten tüchtige Aufbauarbeit: Spielopern, leidlich guten Puccini und weniger guten Mozart. Als Dr. Ralph Meyer im Jahre 1920 die Leitung übernahm, ging es einen tüchtigen Sprung vorwärts. Es kam großer Zug in das Unternehmen. Besonders gute Vorstellungen waren: Don Juan, Tannhäuser und die Walküre. In der nächsten Spielzeit wurden Aufführungen von Wagners „Ring" geboten, die an Geschlossenheit und Intensität vielleicht sogar ihresgleichen suchen. Außerordentlich subtile Leistungen waren Debussys „Pelleas und Melisande" und Glucks „Orpheus" in der Abertschen Bearbeitung der italienischen Urfassung. Die Glanzleistungen der Spielzeit 1922/23 waren die „Meistersinger" und „Aïda". In der jetzigen Saison steht eine hervorragende Aufführung von Verdis „Othello" im Vordergrunde. Neben anderem sei auf einen Vorzug der Geraer Oper noch hingewiesen: Das sind die Bühnenbilder. — Nach fünf Jahren Operntätigkeit darf man es schon ruhig aussprechen: Die Geraer Oper steht heute den übrigen Theatern Thüringens mindestens ebenbürtig zur Seite. Diese Leistungen innerhalb solch kurzer Zeit sind einerseits das Verdienst des Fürsten von Reuß j. L., künstlerisch besonders des Erbprinzen, andererseits aber das Dr. Meyers, der sich übrigens beim Geraer Publikum bereits auch äußerst günstig auf dem Gebiete des Sinfoniekonzerts eingeführt hat. Dr. Fritz Reuter

Dresden. Als erste Neuheit und Uraufführung bot uns die Oper Dr. Bernhard Paumgartners Einakter „Die Höhle von Salamanca, den Busch wohl von seinem Salzburger Aufenthalt mit der Staats-

kapelle im Sommer mitgebracht hatte. Das Werkchen konnte es über einen Achtungserfolg nicht bringen, weil es ein typisch neuzeitliches artistisch-spekulatives Kunstprodukt ist. Den Mozarteumsdirektor berührte jedenfalls der Geist nicht, aus dem heraus sich das Schaffen des Meisters entwickelte, dessen Vermächtnis er in seiner Geburtsstadt hütet. Paumgartner, der Sohn des gleichnamigen Wiener Pianisten und Musikreferenten und der einst gefeierten Sängerin Rosa Papier, reizte die Vertonung eines Intermezzo des Cervantes, das derb komisch und frivol nach Art der Zeit die Geschichte vom betrogenen Ehemann variiert. Ein junger wandernder Student schlägt mit allerhand Teufelsspuk, den er in der Höhle (Universität) von Salamanca gelernt, einen Nebenbuhler aus dem Feld, gewinnt sich die Gunst der schönen Leonarda und verhilft ihrem alternden Gatten zu dem entbehrten Ehesprossen. — Die kleine Handlung vollzieht sich etwas schwerflüssig, aber darüber hätte die Musik schon hinweghelfen können, doch sie ist das Produkt künstlerischen Raisonnements, nicht ursprünglichen Empfindens und Gestaltens. Secco-Rezitativ, Opera buffa, Belcanto und moderne, leider recht dickflüssige Instrumentation mit den üblichen Instrumentalwitzen wollen nicht zusammengehen, und das Ganze bleibt ein Retortenprodukt, ein Homunkulus. Alle Achtung vor dem Wissen und Wollen des Dichterkomponisten, aber zu überzeugen vermochte er seine Zuschauer und Hörer nicht. Der Aufführung unter Busch war nachzurühmen, daß sie nichts versäumt hatte, sie wirkungsvoll zu gestalten. Sogar eine neue verrückt-expressionistische Ausstattung war für diese Commedia dell' arte zur Stelle, und die Kostüme dem burlesken Charakter angepaßt. Aber zu schaffen machte fühlbar der Gesangstil der Opera buffa. Es läßt sich kaum noch verschweigen, daß unserem Opernpersonal jüngere Mitglieder zugeführt werden müssen, die mit dem Belcanto Bescheid wissen.

In einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle in Dresden brachte Fritz Busch ein ihm gewidmetes R o n d o b u r l e s k von dem Dresdener Kurt S t r i e g l e r zur U r a u f f ü h r u n g. Das Werk trägt keine persönliche Note, zeigt volle Vertrautheit mit der Kompositionstechnik, ist farbenprächtig instrumentiert, rhythmisch belebt und sprach lebhaft an.

O. S.

D i e h e i l i g e E n t e. Oper von Hans G á l. E r s t a u f f ü h r u n g i m B r e s l a u e r S t a d t t h e a t e r. Ursprünglich zur gleichzeitigen Uraufführung mit Düsseldorf bestimmt, ist die „heilige Ente" mit kurzer Verspätung nun auch in Breslau zur Aufführung gelangt. Eine Besprechung unseres Mitarbeiters Dr. H. M a t z k e teilen wir auszugsweise mit: „Die orientalische Handlung ist recht witzig und von K. M. L e v e t z o w und Leo F e l d in ein recht brauchbares, von Witz und feinem Humor erfülltes, auch philosophisch eine gewisse Haltung verratendes Libretto gefaßt worden, aus dem Hans G á l, das darf man unbeschadet der absoluten Wertung seiner Musik wohl sagen, etwas gemacht hat. Er besitzt die Fähigkeit, logisch aufzubauen, thematisch zu entwickeln und klangvoll zu instrumentieren (Eigenschaften, die dem Lektor für Musiktheorie an der Wiener Universität ein vortreffliches Zeugnis ausstellen), sowie ein der jeweiligen Situation angepaßtes Charakterisierungsvermögen. Im übrigen aber ist die mehr epische als dramatische Musik zu dieser Oper in ihrem Themengehalt, ihrem Kern also, ein zweifellos ehrlich empfundenes mixtum compositum eines guten Teiles unserer gangbaren Opernliteratur (Wagner, Puccini, d'Albert, Mascagni, R. Strauß, Cornelius, Rubinstein, Delibes, Mozart, Schreker, Grieg, Verdi). Dennoch vermag es die unleugbare Geschicklichkeit und die unbesorgte Musizierfreudigkeit des Komponisten, das benutzte Material auf einer mittleren Linie opernästhetischer Anforderungen wirksam zu eigenem Leben zusammenzubringen. Vor allem zustatten kommt ihm hierbei ein alles andere überragender Sinn für Melodik, die durch ihre aparte Verarbeitung den Anschein des Echten, die Vermutung des Natürlichen und die Empfindung des Wohlanständigen für sich hat. Am wenigsten befriedigen die zu süßlichen Frauenchöre. Alles in allem: eine vergnüglich-anregende, bühnenwirksame, von kundiger Hand im Verein mit einer gesunden Dosis Phantasie geschaffene Oper, die ihren Premieren-Publikumserfolg durchaus verdient hat." Die Aufführung unter P r ü w e r wird sehr gelobt.

P r a g. Der diesjährige Konzertherbst hat uns bisher eine ganze Reihe teilweise recht wertvoller U r - und E r s t a u f f ü h r u n g e n beschert.

An erster Stelle ist die Erstaufführung des Marien-Oratoriums „Die Mutter" von Gerhard von K e u ß l e r durch den Deutschen Singverein unter persönlicher Leitung des Komponisten zu nennen. Keußlers tiefes und stilistisch wie in der Form gleich neues und überzeugendes Werk fand auch in Prag wärmste Aufnahme.

Ebenso ergreifend wie verklärend wirkten drei große Zyklen von Gesängen und gesangsdramatischen Szenen des gleichen, ganz seine eigenen Wege gehenden Neutöners, die Kammersänger Heß und der Tondichter in Prag, Teplitz, Aussig und Warnsdorf zur Erstaufführung brachten.

Der Deutsche Kammermusik-Verein brachte innerhalb weniger Wochen die Uraufführung eines Bläser-Oktettes des Prager Komponisten D o m a n s k y, ein opernhaft anmutendes, in der Intention nicht unbedeutendes, aber stilistisch um einige Jahrzehnte zurückliegendes Werk, ferner die Erstaufführung einer verhältnismäßig zahmen, in den Klangwirkungen und rhythmischen Effekten äußerst dankbaren kleinen Kammermusik für Flöte, 2 Klarinetten, Fagott und Horn von Paul H i n d e m i t h und schließlich ein form- und klangschönes, den konservativen Musikstil repräsentierendes Streichquartett des Prager Musikprofessors Heinrich R i e t s c h.

Von dem letztgenannten Komponisten gelangten in einer Privataufführung des neugegründeten Deutsch-literarisch-künstlerischen Vereines auch mehrere kleine, aber in der

seine Bestimmung finden sollte. Wagner tritt uns vor allem in seiner meistersängerlichen Herzlichkeit und Gemütlichkeit entgegen, im übrigen betont auch Wolzogen mit Nachdruck, daß man die Persönlichkeit des Meisters weit besser aus den Werken als aus der Person kennen lerne. Auf das feine Kapitel mit Charakterisierungen von Bayreuther Persönlichkeiten sowie die Idylle „Urfeld" am Walchensee sei noch besonders hingewiesen. Drei Lehren Bayreuths sind ihm vor allem zum Segen geworden: „die Bedeutung des Stiles für die Kunst; die Bedeutung der Rasse für die Geschichte; die Bedeutung des Christentums für die Menschheit; und dieses alles aus dem Geist eines idealen Deutschtums, das mir als Grundzug des eigenen Wesens nun erst voll bewußt ward und all mein Wirken durchdrang".

Conrad Ansorge ist für das Jahr 1923 bis 1924 zum Rektor der Prager Akademie gewählt worden. Seinen Wohnsitz wird er in Berlin beibehalten.

Direktor Carl Pieper vom Städtischen Konservatorium zu Krefeld feierte am 1. Oktober sein 25jähriges Dienstjubiläum.

Prof. Anton v. Fuchs verabschiedete sich mit einer Meistersinger-Aufführung als Oberspielleiter von der Münchener Staatsoper. Der jetzt 75 Jahre alte Künstler war jahrelang auch als Regisseur in Bayreuth tätig und hatte bei den Münchener Festspielen die künstlerische Oberleitung.

In Berlin starb Anfang Oktober nach schwerem Leiden an den Folgen einer Operation der Dozent an der Freien Hochschule Berthold Knetsch. Der 67 Jahre alte ausgezeichnete Pädagog hat sich sowohl als Lehrer wie auch durch seine Schriften: „Grundlagen für das Verständnis des musikalischen Kunstwerkes", „Tonale Chromatik" usw. einen achtbaren Namen erworben.

Hermann Suter hat ein großes Oratorium komponiert, dem als Text der gewöhnlich als „Sonnengesang" bezeichnete „Cantico delle creature" aus den Laudi di San Francisco d'Assisi zugrunde liegt.

Emmi Destinn, einst Mitglied der Hofoper in Berlin, die sich im Kriege als ausgesprochene Deutschenhasserin betätigt hat, wurde aus diesem Grunde in Linz und Graz der Saal für Konzertaufführungen verweigert.

Victor Maurel, ein berühmter Baritonist, ist im Alter von 75 Jahren in Neuyork gestorben.

Der Harfenist Max Saal wurde zum Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin ernannt.

Der Cellist Heinrich Grünfeld hat aus Anlaß seiner 50jährigen Tätigkeit als konzertierender Künstler launige Erinnerungen herausgegeben. In Berlin fand ein Jubiläumskonzert statt.

Der Geiger Arnold Rosé und Begründer des seinen Namen tragenden Quartetts wurde am 24. Oktober 60 Jahre alt.

Leberecht Goedeke, der bekannte Kontrabaß-Virtuose, wohl einer der populärsten und beliebtesten Musiker Berlins, beging am 7. Oktober sein 25jähriges Jubiläum als Mitglied des Philharmonischen Orchesters.

Kapellmeister Alfred Hirte, der frühere Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft und der Singakademie zu Chemnitz, ist am 7. November in der Sächsischen Landesanstalt Zschadraß nach mehrjähriger schwerer Krankheit gestorben. Hirte hat sich als Dirigent besonders um das Musikleben in Görlitz und Chemnitz sehr verdient gemacht. Durch seine feinsinnige und hochpoetische Begleitkunst am Flügel, — den er im gleichen Maße meisterte wie die Violine — erwarb er sich auf seinen mehrjährigen Konzertreisen mit Dr. Ludwig Wüllner, Franz v. Vecsey u. a. im In- und Auslande große Sympathien, bis ein tragisches Geschick seinem vielverheißenden künstlerischen Aufstieg ein jähes Ende bereitete.

Der amerikanische Pianist Car Anderich veranstaltete in Grand Rapids (Michigan) einen Walter-Niemann-Abend, an dem u. a. die kleine Sonate mit großem Erfolg zum Vortrag gelangte.

Der Berliner Komponist und Schriftsteller C. A. Raida, bekannt durch seine Musik zu den Ausstattungsstücken „Die Reise um die Erde", „Die Kinder des Kapitän Grant" usw. ist gestorben.

Paul Hindemith tritt aus dem Frankfurter Opernorchester aus, um sich ganz der Komposition zu widmen. Als Bratschist wird er dem Amar-Quartett weiter angehören.

Prof. Hugo Dechert, der bekannte Solocellist der Berliner Staatsoper, starb im Alter von 64 Jahren.

Theo Raven, der frühere Opernregisseur des Magdeburger Stadttheaters, ist einem Schlaganfall erlegen.

Als Nachfolger Prof. Frankes ist Musikdirektor Heinrich Boell als Lehrer der Ausbildungsklasse für das Orgelfach an das in eine Rheinische Hochschule für Musik umgewandelte Kölner Konservatorium berufen worden.

Prof. Rudolf Krasselt ist als Nachfolger Lerts als Generalmusikdirektor und Operndirektor mit nahezu unbeschränkten Vollmachten an das Städtische Opernhaus in Hannover berufen worden. Lert wurde als Generalmusikdirektor nach Mannheim berufen.

Der 70. Geburtstag des Dresdener Komponisten Paul Umlauft, der sich vor allem durch seine Lieder einen Namen gemacht hat, wurde vom Tonkünstlerverein festlich begangen.

Vorlesungen über moderne Musik, Oper und Tanz wird von diesem Semester an Prof. Oskar Bie an der Hochschule für Musik in Berlin abhalten.

Der Chorkomponist Hermann Hutter feierte seinen 75. Geburtstag.

Der Musikreferent der Königsberger „Hartungschen Zeitung", Gustav Dömpke, ist im Alter von 73 Jahren gestorben. Der Verstorbene hatte entschieden Geist und vertrat seinen konservativen Standpunkt mit Charakter und nicht unbeträchtlichem Wissen.

Am 14. November starb in Leipzig Carl Kipke im Alter von 73 Jahren, der, als musikalischer Berater und Bearbeiter für C. F. W. Siegels Musikalienhandlung seit bald vierzig Jahren tätig, früher auch Musikreferent war, ferner aber von 1886—1906 die Deutsche Sängerhalle und, von 1902—07, das Musikalische Wochenblatt redigierte, mit dem einige Jahre auch unsere Zeitschrift unter dem Titel des Wochenblattes vereinigt war. Kipke war ein Mann von strenger Sachlichkeit, in jeder Beziehung eine zuverlässige Persönlichkeit, geachtet und geschätzt bei allen, die ihn kannten.

Willy Stöver, der Dirigent des Vereins „Deutsche Bühne" in Leipzig, dirigierte mit Erfolg eins der Sinfoniekonzerte in Bremen an Stelle von Wendel. In Leipzig hat Stöver, der sich immer mehr zu einer zuverlässigen Dirigentenpersönlichkeit entwickelt, diesen Winter bereits mehrere Konzerte dirigiert, dabei allerdings unter den mißlichen Orchesterverhältnissen zu leiden gehabt.

Gustav Wohlgemuth, der bekannte Chormeister und Gründer des Leipziger Männerchors und Herausgeber der „Deutschen Sängerbundeszeitung", Dirigent der Leipziger Singakademie und des Domchors, feierte seinen 60. Geburtstag, der festlich begangen wurde.

Leipziger Oper. Zum Operndirektor wurde Dr. Otto Erhard in Stuttgart und zum ersten Kapellmeister (Generalmusikdirektor) Gustav Brecher gewählt. Erhards Stationen sind: Landau (Regieassistent), Breslau, wo er 1913 Monteverdis Orfeo inszenierte, dessen Wahl aber keineswegs, wie überall zu lesen ist, seiner, sondern der Idee Prof. O. Kinkeldeys entsprungen war, Hamburg (unter Dr. Löwenfeld), Barmen (als Oberspielleiter), Duisburg, Düsseldorf, Stuttgart, wo er auch jetzt noch als Oberspielleiter amtet und u. a. Pfitzners Palestrina wirksamst inszenierte.

Gustav Brecher hat seine Stellung bereits angetreten. In Leipzig, wo er seinerzeit das Gymnasium besuchte, hat er schon als Gymnasiast als Komponist die ersten Erfolge erzielt.

Walter Niemann spielte in einer Morgenveranstaltung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen (Ortsgruppe Leipzig) seinen Orchideengarten (op. 76) und das Pharaonenland (op. 86) mit ebensoviel Verve wie exaktester Delikatesse. Außerdem hörte man den trefflichen Violinisten Bassermann und den jungen, überaus erfreulich aufstrebenden, ausgezeichneten Pianisten P. Weitzmann, die zusammen die D-Moll-Sonate von Brahms spielten.

Siegfried Wagner ist in einem von ihm geleiteten Konzert des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen in München zum erstenmal als reiner Instrumentalkomponist aufgetreten, und zwar mit einer sinfonischen Dichtung „Glück" und einem Flötenkonzert, das der junge Graf Gilbert Gravina, ein Enkel Hans von Bülows und Cosima Wagners, der den Ruf eines ausgezeichneten Flötisten genießt, vortrug.

PREISAUSSCHREIBEN

Die „Zeitschrift für die Gitarre" schreibt ihren zweiten Wettbewerb aus, und zwar handelt es sich diesmal ausschließlich um literarische Arbeiten, die zur Gitarristik und zu den von der Zeitschrift vertretenen Bestrebungen — Pflege deutscher Hausmusik — Beziehung haben. Die Einsendung der Arbeiten hat bis zum 15. Februar 1924 zu erfolgen. Ausgesetzt sind drei Preise zu je 200 000 Kronen und vier Preise zu je 100 000 Kronen ö. W. Näheres erfährt man von der „Zeitschrift für die Gitarre", Wien 5. Bezirk, Laurenzgasse 4, III/17.

Bei dem Coolidge-Preisbewerb für das Jahr 1924 ist für die beste Kammermusikkomposition für eine oder mehrere Vokalstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten ein Preis von 1000 Dollar ausgesetzt worden. Die Einsendung der Manuskripte muß spätestens bis zum 15. April 1924 erfolgt sein. Nähere Auskunft durch Hugo Kortschak, 1054 Lexington Avenue, Neuyork City.

Auch ein Preisausschreiben. Ein amerikanischer Sänger, Bertram Peacock, der in einem Stück die Rolle Schuberts spielt, hat einen Preis von 1000 Dollars für denjenigen Komponisten ausgesetzt, der die „Unvollendete" auf eine würdige Weise beendigt. — Für einen neuen Schubert würden wir selbst im verarmten Deutschland diese Summe aufbringen.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

In dem Artikel von Dr. Steglich über Mosers Geschichte der Musik (Heft 17) ist S. 22 Zeile 11 folgendes zu lesen: „in dem ihr vorausgehenden Tamerlan hat er (Bajazet) sogar eine zweite Heldenpartie neben der Titelrolle".

Mit diesem Hefte vollendet die ZfM. ihren 90. Jahrgang. Das erste Heft des neuen Jahres erscheint Mitte Januar. Bezug kann wieder sowohl durch die Post als auch durch den Buchhandel erfolgen. Mitglieder der Notgemeinschaft erhalten die ZfM. direkt vom Verlag.

Werben Sie fleißig neue Leser!

Diesem Hefte liegen Prospekte über gute Verlagserscheinungen bei. Wer für solche Prospekte kein Interesse hat, werfe sie nicht einfach fort, sondern gebe sie an Freunde und Bekannte im Sinne der Verbreitung guter Musik weiter.

Verantwortlich: Musikdirektor Carl Ettler, Leipzig. — Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. — Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534, Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724, Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig.